افتتاحيـــة

السرقة الأدبية

يزدهر هذه الأيام الإخبار عن سرقات أدبية ليس آخرها من سُحِبت منه جائزة الشيخ زايد. وهذه ظاهرة تؤرقنا بوصفنا على مساسٍ مباشر بالكتابة والإبداع الأدبي. فنحن ننشر دراسات ومقالاتٍ ونصوصاً، ونحتكم في ذلك إلى دربتنا وذائقتنا في تمييز الغث من السمين، ناهيك عن أن يكون مرسلُ المادة أو مرسلتُها إلينا هو نفسه كاتبَها ومُعِدَّها. ولكن لم يكن ليسرنا أن نكتشف أنَّ أحد كتابنا المتكررين قد أرسل إلينا مقالة عن كتابٍ صادر نُقِلَت حرفياً تقريباً عن مقالة منشورة في أحد المواقع الألكترونية. وإذا كنا استطعنا أن يساورنا الشك فنبحثُ وتُذهلنا الحقيقة من ثمَّ، فإنَّ كتاباتٍ أخرى مسروقةً، وربما في أنواعٍ أخرى من الإبداع الفني، ستجد طريقها إلى النشر تحت الأسماء الجديدة التي ملكت الجرأة لتسطو على ما ليس لها، ويا لها من جرأة!!

صحيح أن السرقات الأدبية ليست جديدةً في الثقافة العربية، وصحيحٌ أنَّ كثيراً منها قد رُصِدَ في مؤلفات مستقلة، بل إن بعض هذه المؤلفات قد أدخل في السرقة ما ليس منها، ونقصد التأثر أو ما اصطلح على تسميته بالتناص، مثال الكتب التي أنشأها خصوم المتنبي في سرقاته (العبيدي، والحاتمي، وابن بسام، وابن وكيع وسواهم)، ولكننا لا نقصد هنا إلا ذاك الذي يشكل عدواناً سافراً على إنجازات الآخرين وادعاءها، وهو جدول ما يزال متدفقاً يصل حاضر السطو بماضيه البعيد.

ولكن رصد هذه الظاهرة المؤسفة التي تدلُّ عن نفوسٍ خاوية وتخلو من عزة النفس، ليست بتلك البساطة. ذلك أن ثورة الاتصالات وتكاثر منابر النشر الورقي والافتراضي قد جعل من هذه المهمة شبه مستحيلة. ومع ذلك فلا بدَّ أن نفتح عيوننا وآذاننا طوال وقت الاتصال بالمعرفة والفنون لنجعلها مهمة جوهرية أن نميز المسروق من الأصيلِ في عالم تسارعت فيه وتيرة الاستهلاك والشهوة إليه، وخَفَتَ – فيما يبدو – صوت الضمير.

وما قوانين الملكية الفكرية إلا بعض ما سعى إليه الاجتماع المدني للحدِّ من السرقات التي تخص بشكلٍ أساس الحقوق، التي نشهد عدواناً كاسحاً عليها متمثلةً في نشر ألبومات الغناء والأفلام فور صدورها على مواقع مجانية. ولكن فيما عدا ذلك ما يزال في عالمنا العربي متسعٌ لأشكال متنوعة من "القرصنة المعرفية أو الفنية أو العلمية" في غيابِ توعيةٍ أخلاقية وعلمية بمفهوم "القرصنة المعرفية أو الفنية أو العلمية". وإذا ما كنا بحاجةٍ إلى سدِّ ذرائع في هذا الاتجاه فهو أن تنهض مؤسساتنا المعرفية لفضح الممارسات النشاز واتخاذ ما يلزم لضمان عدم تكرارها، لا أن تُترَك للأفراد ليقلعوا شوكهم بأيديهم!!

ونحن بدورنا نجد أنفسنا مضطرين إلى الاعتذار عن التعامل مع أي كاتب تثبت عليه هذه التهمة البشعة.

◄ هيئة التحرير

جماليات السرد بالتاريخ

رواية «زمن الخيول البيضاء» أنموذجاً

د. محمد صابر عبيد



مدخل: في سيميائية العنونة

تنتمي رواية "زمن الخيول البيضاء"(١) للروائي إبراهيم نصر الله إلى سلسلة روايات متعاقبة ـ ضمن سياق تاريخي تمثيلي واحد ـ، جاءت تحت عنوان مركزي جامع وموحّد وشامل ذي طبيعة تاريخية هو "الملهاة الفلسطينية"(٢)، وهذه الروايات هي على التتالي "طفل الممحاة" و "طيور الحذر" و "زيتون الشوارع" و "أعراس آمنة" و "تحت شمس الضحى"، ولعل المفارقة التي يمكن أن تنسجم ـ على نحو ما ـ مع الفضاء السيميائي لمفهوم (الملهاة) هنا، أن تُكتب رواية "زمن الخيول البيضاء" في نهاية الملهاة، في الوقت الذي كان يجب أن تكون أولها داخل النسق التاريخي التي اضطلعت الرواية بسرده روائياً.

فرواية "زمن الخيول البيضاء" تبدأ تاريخياً مع بداية الاستعمار العثماني، وكل روايات الملهاة الأخرى تأتي تباعاً بعد هذا التاريخ، فهل كان تأخيرها مقصوداً بحيث لا تكون هي الملهاة كلّها، على النحو الذي تحكم على بقية روايات الملهاة بالعدم واستحالة الظهور، أم أن هذا هو قدر الملهاة السردي أن تولد في حضنها ست روايات تحكي ملحمة النضال الفلسطيني، عبر طاقة سرد روائية عالية الكثافة والحضور والشعرية والصدق التعبيري، الذي يثير الأسئلة الضرورية الشائكة كلما تجدّد الحديث عن مأساة شعب عاش أكبر محنة إنسانية في تاريخ الإنسان المعاصر؟

أكاديمي وباحث من العراق.

عنوان هذه الرواية "زمن الخيول البيضاء" عنوان مركّز متلاحق في وحداته اللسانية، يحتضن في جوهره اللساني والبلاغي والسيميائي أهم العلاقات التي تنطوي عليها المقولة المركزية في الرواية، فالدال "زمن" الذي يفتتح فضاء التسمية الخبري يحيل أول ما يحيل على التاريخ، بوصف أن الزمن هو أداة التاريخ ومادته ودلالته ومسوّغ وجوده، فضلاً على تدخّله الاستعاري في الحراك الجمالي للمتخيّل، لأنه لا إمكانية لوجود سرد وحكاية من دون الاعتماد على زمن يحرّك فضائية هذه العناصر السردية، ويضعها موضع التنفيذ السردي داخل حاضنة تقانية ترتهن عادةً بالأوصاف الأجناسية للمدوّنة السردية المعيّنة .

لكنه بإضافته إلى دال "الخيول" ذي الصفة الجمعية المعرّفة يتخلّى حُكماً عن الكثير من دلالاته الأولية التي تظهر على سطح التأويل في حال استقلاله، ويقدّم المضاف والمضاف إليه "زمن الخيول" تشكيلاً صياغياً يحدد دلالة الزمن من خلال البعد الدلالي المحدد الذي يعكسه دال "الخيول".

ولا شك - طبعاً - في أن هذا الدال يتمتّع بدلالات ترتبط بالزمان والمكان والحدث والتاريخ أيضاً، ويتشكّل معنى هذه الدلالات في ضوء المقاربة التي تشتغل عليها دلالة "الخيول" الخاصة في مضمار بعينه، ذلك أن الزمن هنا يرتفع ليبلغ أولاً قامة الخيول عبر دلالة القوّة والعنفوان والسرعة والأنفة والكبرياء والشجاعة والجمال، على النحو الذي يتلوّن الزمن تماماً بلون الخيول ويتماز بما تنماز به من صفات، وما تدلّ عليه من دلالات، وما تنطوي عليه من رموز قادمة من باطن التراث وطبقاته وبطاناته غالباً .

لكن دال "الخيول" لا يكتفي باللعب بدال "زمن" وإرغامه على الانصياع لفضائه الدلالي والتلبّس برمزيته، بل يذهب إلى الارتفاع به نحو فضاء وصفي أعلى مرتبة "البيضاء" ، ينقل دلالة الخيول إلى مستوى آخر من التحديد يؤلّفه الوصف هنا، بحيث يتحدّد الزمن مرّة أخرى ليلبي حاجة الصفة إلى تموضع آخر في منطقة تدليل مركّزة، توجهها الصفة حين تعزل كل ألوان الخيول الأخرى وتسوّرها باللون الأبيض حصراً .

هنا يخسر الزمن بصيغته الأولى "زمن" كثيراً من نكرته العامة ليدخل في فضاء سيميائي مرتهن - رمزياً - بالمعرفة، التي تأخذ من "الخيول" بعدها الدلالي شبه الكامل، ومن الصفة "البيضاء" ما تبقّى، إذ يتكثّف ويتمحور ويتمظهر ليندرج في علاقة سيميائية تتمتّع بقوّة تدليل هائلة، يمكن للقارئ إذا ما استوعبها وتسلّح بها أن يدخل إلى فضاء الرواية وهو يتلمّس طريقه القرائي بحريّة أكبر وحساسية أعلى، في السبيل إلى تمثّل التاريخ - العام والخاص - تمثّلاً مناسباً، يجعله أكثر قدرة على المرور السلس من التاريخ إلى الرواية، تحت رعاية تموّجات سردية تؤلّف أنموذجها وصيرورتها داخل أسوار خطابها الروائي حصراً، لكنها تنظر بعين أخرى خفيّة إلى التاريخ وهو يتمثّل سردياً على نحو متموّج، لا يعترف بالتاريخية على حساب السردية، ولا بالسردية على حساب التاريخية، في علاقة فاتنة لا يمكن فكّ ارتباطها من دون تسخير إحساس عالٍ يتلقّى الكتابة بهذا القدر الفني من الالتباس والتعاشق.

عتبة المقولة الافتتاحية

وضع المؤلّف عتبة بارزة تتحدّى القراءة أسفل العنوان. في صفحته الداخلية الثانية. يمكن وصفها في هذا السياق بـ "عتبة المقولة الافتتاحية"، التي وُضعت بطريقة تنطوي على قدر عالٍ من القصدية ولفت الانتباه، ونصّها :

"لقد خلق الله الحصان من الريح .. والإنسان من التراب . (قول عربي) ..

والبيوت من البشر (إضافة)!"

وتتوافر هذه المقولة الافتتاحية الحاشدة بتركيباتها، والمستمدّة من سياق التعبير المَثَلي في (الأثر)، والمقترنة بإضافة المؤلّف (إضافة)، على جملة من التركيبات البنيوية الثنائية، التي ترافقها جملة موازية من الوحدات الدلالية السيميائية ذات الصلة بالخطاب الروائي في الرواية . ثنائيتا الأثر (قول عربي) تؤسسان رباعية سيميائية تفسّر عميقاً رؤية العربي للفضاء الإنساني الذي يحياه ويتعايش معه ويفلسفه على نحو ما، فالإحالة في الخلق تعود أولاً على "الله" في "لقد خلق الله" على النحو الذي يقيّد المفهوم بدلالة لا تحتمل النقاش، على الرغم من رمزية الوحدة التعبيرية الأولى "الحصان من الريح" للإشارة إلى الرشاقة والسرعة والشفافية .

وتتمثّل الوحدة التعبيرية الثانية بحقيقة دينية . قرآنية لا جدال فيها تعود على الأصل "الإنسان من التراب" . التراب أصل الطين . ، بحيث يمكن النظر إلى التكوين الرباعي للمقولة "الحصان / الريح / الإنسان / التراب" بوصفه رؤية فلسفية تقوم في جانب مركزي منها على تفسير جزء من الحراك البشري، الذي تذهب المقولة إلى الإحاطة به وتقرير سيادته في قادم السرد الروائي .

ومن هنا تبدأ ستراتيجية العلاقة التناظرية سريعاً بالتجوهر والتفاعل بين "الحصان × الإنسان" و"الريح × التراب" في شبكة لا متناهية من الدلالات والتفسيرات والتأويلات والرؤى والأفكار والتقويمات، تتجلّى على نحو أكثر مضاءً وتجسّداً وتبنيناً وتشكيلاً حين نمضي نحو الجزء الثنائي الثالث الذي يضيفه المؤلّف بإشارته المكمّلة (إضافة)، وهو يشتغل على مقولة (الأثر) ويوجّه مساراتها السيميائية باتجاه مدوّنته السردية حتماً "البيوت من البشر" . فإذا كان "الحصان" يسكن فضاء "الريح" لأنه منه وفيه، و "الإنسان" يسكن "التراب" لأنه منه وفيه أيضاً، فلا مكان في ضوء هذه المقاربة الفلسفية يمكن أن يحوي الأشياء ويجعل منها شيئاً قابلاً للتصوّر والتمركز والركون إلى التماثل والصيرورة والحضور في فضاء التشكيل. لذا فإن هبوط "الحصان" . دلالةً وصورةً . إلى ـ "الإنسان" ثمّ إلى ـ "البيوت" له ما يبرّره في حركية سياق الخطاب، ولاسيما حين تتحوّل حساسية "البيوت" إلى هوية لـ "البشر" .

إن فصل "الحصان" عن "الريح" ضمن الدلالة المعنوية السياقية ذات المنظور الكلّي هنا مستحيل، كما أن فصل "الإنسان" عن "التراب" في الإطار ذاته مستحيل أيضاً، لكنه بإمكانية فصل "البشر" عن "البيوت" .ضمن الفرض الروائي الاستباقي هنا . تحصل المأساة التي يصبح فيها فصل "الحصان" عن "الريح" متصوّراً، وفصل "الإنسان" عن "التراب" ممكناً في ظلّ رمزية الإحالة وسيميائية المفهوم، وهي تبحث عن براهين روائية في قابل السرد الروائي الواعد الذي تشتغل الرواية على تكريسه، عبر العلاقة المستخدمة في ذلك وهي تعمل على نقل الحال السردية من التاريخ إلى الرواية .

عتبة الملاحظات : الرؤية ومنهج تشكيل الخطاب السردي

وضع المؤلّف مجموعة من الملاحظات (٣) التي يمكن أن تحدد رؤيته الستراتيجية لعمله، في ضوء العناصر المنهجية التي اعتمدها لتشكيل خطابه السردي في (الملهاة) عموماً و (زمن الخيول البيضاء) خصوصاً ، ولا شك في أن هذه (الملاحظات) ترسم صورة ضرورية محكمة لإظهار السياسة السردية التي اعتمدتها الرواية، وهي تشكّل أنموذجها الفريد في تبنّي التاريخ من أجل الرواية، وتبنّي الرواية من أجل الرؤية، وتبنّي الرؤية من أجل الموقف، وتبنّي الموقف من أجل الإنسان، وتبنّي الإنسان من أجل الحق .

الملاحظة الأولى ملاحظة اعترافية تكشف عن طبيعة الملحمة الروائية التي اشتغل عليها الروائي زمناً طويلاً تحت عنوان "الملهاة الفلسطينية"، وتسلسل رواياتها الخمس من خلال اعتماد تطوّر القضية الفلسطينية منذ بداية الاستعمار العثماني حتى العصر الراهن المرتهن بأعظم الإشكالات في تاريخ هذه القضية :

"في عام ١٩٨٥ كنت أظن أن هذه الرواية هي (الملهاة الفلسطينية)، ولهذا بدأت العمل عليها إعداداً وتسجيل شهادات وتكوين مكتبة خاصة بها، ولكن أفضل ما يحدث أن الأمور لا تسير حسب رغباتنا دائماً، إذ أصبح العمل الطويل عليها هو الباب الذي ستدخل منه خمس روايات ضمن هذا المشروع، وبهذا فالرواية التي كان من المتوقع أن تكون الأولى أصبحت الأخيرة!"

لعلّ عبارة "أفضل ما يحدث أن الأمور لا تسير حسب رغباتنا دائماً" تذهب إلى منطقة التشكيل الروائي، وتخضع لحركة السرد خارج منطق التخطيط وفلسفة المنهج التي لا تخضع لمنطق الترتيب التاريخي مهما كان منضبطاً، ومقيّداً بالمعلومات والوثائق، ومغرياً بالتناول حين تتماثل هذه البيانات والوثائق للتبلوّر والتكامل والصيرورة الكتابية .

فثمة رغبة تحضيرية تسكن فضاء المؤلّف لتسيير أمور الكتابة بحسب الخطة الابتدائية التي يُرسم المشروع في إطارها، لكن ثمة رغبة أخرى نصيّة لا تستجيب ضرورةً للرغبة السابقة لأنها تعمل داخل منظومة لها ميكانيزماتها النوعية الخاصة، وهي لا تعترف إلا برغبتها النابعة من طبيعة الرؤية التشكيلية التي تتمظهر ضمن سياقات خاصة لا علاقة لها بأي شيء خارجها . الملاحظة الثانية تنطوي على بنية إهداء لها مساس عميق بطبيعة الرواية وظروف إعداد المعلومات التاريخية الخاصة ببنيتها التحتية، إذ إن الشهادات الحيّة التي استطاع المؤلف الحصول عليها كانت الأساس التاريخي البنيوي التي اشتغلت الرواية على النهوض به سردياً، على النحو الذي كان لا بدّ فيه من تقديم الإهداء لهم بالطريقة التي تمتدّ فيها بينة الإهداء لتصل إلى أصحاب الشهادات المكتوبة في كتب، بحيث يكون فضاء الإهداء شاملاً وذا صلة وثيقة بخاصية الوفاء والانتماء التي تمثّل جوهر المقولة الروائية التي تشتغل عليها الرواية .

"أنجزت العمل على جمع الشهادات الشفوية الطويلة، التي أفادت منها (زمن الخيول البيضاء) بشكل خاص، بين عامي ١٩٨٥ و ١٩٨٦ ، حيث قدّم فيها عدد من الشهود، الذين اقتلعوا من وطنهم وعاشوا في المنافي، شهاداتهم الحيّة عن تفاصيل حياتهم التي عاشوها في فلسطين، ومن المحزن إن هؤلاء الشهود قد رحلوا عن عالمنا قبل أن تتحقق أمنيتهم الكبرى بالعودة إلى وطنهم .

شهود من أربع قرى فلسطينية حلموا الحلم ذاته وماتوا الميتة ذاتها: غرباء.

هذه الرواية أهديها إلى أرواحهم: عمّي. جمعة خليل، جمعة صلاح، مرثا خضر، كوكب ياسين طوطح .

هذه الرواية تحية إليهم وتحية لعشرات الشهود الآخرين الذين لم يتوانوا عن تقديم خلاصات ذكرياتهم، أو استلهمت لبعض حكاياتهم مصادفة، على مدى عشرين عاماً، وكذلك للكتّاب الفلسطينيين والعرب الذين ساهمت مذكراتهم وكتبهم في إضاءة الطريق لي، وقد جرى تبيت أسماء أعمالهم في نهاية الرواية." (٤).

فعبارة "شهاداتهم الحيّة عن تفاصيل حياتهم التي عاشوها في فلسطين" عن أولئك الشهود المركزيين، وعبارة "عشرات الشهود الآخرين"، الذين تتجسّد شهاداتهم بعبارة "خلاصات ذكرياتهم"، وعبارة "حكاياتهم"، ثم "مذكراتهم وكتبهم"، إنما تمثّل الخلفية الأنموذجية لمشروع عمل روائي يشتغل على التاريخ، ويسعى في هذا الإطار إلى تعزيز الرؤية السردية الروائية بالحقائق التاريخية المستمدّة من مصادر متنوعة. شفوية ومكتوبة .، تصبّ في النهاية بتوفير مساحة عمل مشحونة بالكثير من الخصب والغنى والثراء، على النحو الذي يعطي المتخيّل السردي فرصة كافية لتمثّل التاريخي وعجنه في حاضنة الروائي .

وثمة إشارة في الملاحظة الثالثة إلى مستوى تقاني مهم اشتغلت عليه الرواية بعمق وثقل سردي وسيميائي كبير، إلا وهو المرجعية الميراث. شعبية، هذه المرجعية التي لها صلة خصبة بالشهادات الحيّة ورائحة المكان وقيمة انتمائه إلى الإنسان، بحيث يتحوّل في السياق التعبيري السردي إلى شهادة أخرى على عمق الحق الشعبي بامتلاك المكان وأحقية الدفاع عن المصير من داخل المكان :

"هناك تنوّع مدهش في العادات بين منطقة فلسطينية وأخرى وقرية وأخرى، ولذا قد تبدو بعض العادات الواردة في الرواية غير معروفة لهذا القارئ أو ذاك."

ثم لا يمتلك المؤلف في سياق استناده إلى منطق التاريخ إلا أن يؤكّد حقيقة تمثل وعي التاريخ مضافاً إليه وعي السرد، في أن المركز البؤري المكاني الذي انبعثت منه شمس الأحداث الروائية في الرواية قرية (الهادية) هي قريته الحقيقية، وحكاية الدير التي تمثّل مفصلاً مركزياً من مفاصل التشكيل المكاني والزمني والحدثي والدلالي هي حكاية حقيقية في هذا الإطار :

"حكاية الدير مع قرية (الهادية) حكاية حقيقية من أولها إلى آخرها، إنها حكاية
قريتي."

في الوقت الذي يؤكّد في سياق آخر. يحفظ هيبة المتخيّل السردي في الرواية ويمنع تحويلها إلى تاريخ صرف . أن أسماء الشخصيات والعائلات غير حقيقية، وهي لا تحتاج بطبيعة الحال أن تكون كذلك (أي أن تكون حقيقية) لأن الموجود التاريخي المحوّل إلى روائي لا يمكن أن يخفى على من له صلة بذلك من جهة، فضلاً على أن ذلك يتيح للمؤلف أن يشتغل على مشروعه السردي بالحرية التي يتطلبها مثل هذا العمل الإشكالي الضخم .

"أسماء الشخصيات والعائلات غير حقيقية، وإذا ورد تشابه بينها وبين شخصيات
حقيقية، فذلك بمحض الصدفة."

وفي الإطار ذاته فإن المؤلف أيضا يقرّر أن :

"اسم الشخصية وكنيتها، حيثما وردا في الرواية، فهما مرفوعان"

وصولاً إلى استكمال عتبة الملاحظات التي تشرف على الرؤية السردية في الرواية من أكثر من زاوية وعلى أكثر من جانب، في السبيل إلى رسم الحدود القرائية التي يمكن للمتلقي أن يتبنّاها، للوصول إلى فضاء قرائي يتيح فرصاً أفضل للتوصّل بالمقولة الروائية الجوهرية التي يسعى السرد الروائي إلى إقرارها سردياً، عبر الإفادة من كامل الإشارات التاريخية والموضوعية والفنية التي رشّحتها عتبة الملاحظات، ضمن سياق إشاري وبنيوي وموضوعاتي .

البناء العماري للرواية

تكشّفت رواية "زمن الخيول البيضاء" في بنائها العماري عن عمارة روائية مؤلّفة من ثلاثة "طوابق"، أو كتب. بحسب ما اصطلح عليه الروائي.، وهو تقسيم تاريخي .فني جرى بموجبه تعيين طبيعة الأحداث الروائية وكيفيتها وأنموذجها وكثافتها السردية وحساسيتها التعبيرية .جاء الكتاب الأول/ الطابق الأول بعنوان "الريح" وضمّ "٥٦" عنواناً داخلياً استغرقت "١٧٦" صفحة من صفحات الرواية، ويشتغل هذا الكتاب بوصفه سرداً مقارباً لفترة الاستعمار العثماني لفلسطين، ويقترن مسار هذا الكتاب "الريح" رمزياً بـ "الحصان"، في إحالة على مقولة الأثر "لقد خلق الله الحصان من الريح" ضمن المقولة المضمّنة بتوقيع (قول عربي)، إذ تشير إلى الفضاء المشترك بين الـدالّـين فيمـا يتعلّـق بدلالات الغموض والسرعة والحرية والرحابة والانطلاق والشموخ والتحدّي والاستقلالية ... إلخ.

الكتاب الثاني / الطابق الثاني حظي بعنوان "التراب" وضمّ "٤٦" عنواناً واحتلّ من سواد السرد "٢٠٨" صفحة من صفحات الرواية، وجاء الفضاء السردي فيه مقارباً لفترة الاستعمار الإنجليزي، واقترن مسار الكتاب بـ "الإنسان" في إحالة عميقة على العلاقة الوثيقة التي تربط الإنسان بالتراب، على صعيد الأصل والانتماء والشكل والعلامة والمصير والفعالية التفصيلية والإجرائية.

أما الكتاب الثالث / الطابق الثالث الموسوم بـ "البشر" وقد ضمّ "٢٤" عنواناً فقد هيمن على المساحة المتبقية من سواد السرد البالغة "١١٤" صفحة من صفحات الرواية، ويمثّل تاريخياً لبداية الاستعمار الصهيوني الذي تسلّم رايته من الاستعمار الإنجليزي، وما ارتباط دال "البشر" هنا بـ "البيوت" إلا تمثيل حيّ للمقولة السردية، التي كرّست الرواية كلّ جهدها السردي من أجل إشاعتها وتثوير ممكناتها وإطلاق رؤاها.

هذا البناء العماري له ما يبرّره ويسوّغه بنيوياً وسيميائياً وتاريخياً وقرائياً، على النحو الذي شكّل رؤيا سردية ذهنية ترتبط برؤية حكائية بصرية، تسهم في إحضار التاريخ وحشده في سلّة السرد من جهة، وضخّ السرد بما هو متاح من قيم وتقاليد وإشارات وحقائق يقترحها التاريخ بقوّة وصلابة .

تقانات السرد الروائي

حفلت الرواية بشبكة من التقانات المركزية التي مهّدت للفضاء الروائي فيها أن يتجلّى على النحو الذي يناسب المقولة الروائية الجوهرية في العمل، إذ إنها لم تبالغ في

الصورة الشعرية الفلكية

د. عمر عتيق

لم يقتصر اهتمام العرب بالكواكب على حدود الحقائق العلمية، فمزجوا الجوانب الموضوعية بالحالات النفسية الوجدانية التي تشكّلت لديهم عن تلك الكواكب، فارتبط طلوع بعضها بحالة نفسية خاصة حتى غدا ذكر واحد منها رمزاً لشعور كامن في أعماق الشاعر يتسم بالتشاؤم والكراهية. ومن الكواكب التي تشاءموا منها الدبران وهو "كوكب أحمر نيّر يتلو الثّريا، ويسمى تابع النجم، وسمى دبراناً لاستدباره الثريا، ونوؤه غير محمود، والعرب تتشاءم به"(١)، ومن شدة كراهيتهم لظهوره ضربوا به مثلاً للتشاؤم، فقالوا: "أشأم من حادي النجم (الدبران)، ويزعمون أنهم لا يمطرون بنوء الدبران إلا وسنتهم مجدبة"(٢). ومنها القلب، وهو قلب العقرب، يظهر في البرد القارص، والنبات الذي ينبت من مطره سيئ الغذاء، ويقل اللبن والزيت في وقت ظهوره، ونزول القمر فيه، لذلك تشاءم العرب منه، فكرهوا السفر في وقته، ومنها السماكان، وهما نجمان نيّران، أحدهما السماك الأعزل، والآخر السماك الرامح، وسمي الأول أعزلاً لأنه لاشيء بين يديه من الكواكب، كالأعزل الذي لا رمح معه، أو لأنه إذا طلع لا يكون في أيامه ريح ولا برد فهو أعزل منها، والآخر السماك الرامح ولا نوء له(٣). والعرب تتشاءم من السماك الأعزل –على الرغم من غزارة مطره، "لأنه ينبت البسر وهو نبت إذا رعته الإبل مرضت"(٤). وتشاءموا أيضاً بمن يولد والقمر محاق(٥).

وقد اختارت الدراسة شعر الأخطل التغلبي ليكون ميدانا تطبيقيا للصورة الشعرية الفلكلية ، فقد وظف هذه الكواكب والنجوم توظيفاً رمزياً مكثفاً، مستخدماً أسلوب التعميم تارة، والتخصيص تارة أخرى، فأما التعميم فيتمثل بقوله:

شَفَى النَّفسَ قتلى من سُلَيمٍ وَعَامِرٍ
بِيَومٍ بَدَتْ فِيهِ نُحُوسُ الكَوَاكِبِ(٦)

فالدال الرمزي "نحوس الكواكب" يتضمن الكواكب والنجوم التي ترمز للتشاؤم، وقد جاءت الصورة الرمزية مغلّفة بالبنية الكنائية التركيبية "بدت فيه نحوس

أكاديمي وباحث من فلسطين.

الكواكب"، وهي صورة تختزل معطيات حرب شرسة، كثرت فيها القتلى، وهزم الأعداء فيها، وانتصر قوم الشاعر، فقد أخبر الدال الرمزي الكنائي عن طبيعة الحرب ونتائجها، ووفّر للمتلقي صورة إبلاغية عن واقع الحرب، وصورة عن الكواكب والنجوم التي ترتبط بالتشاؤم والنحس.

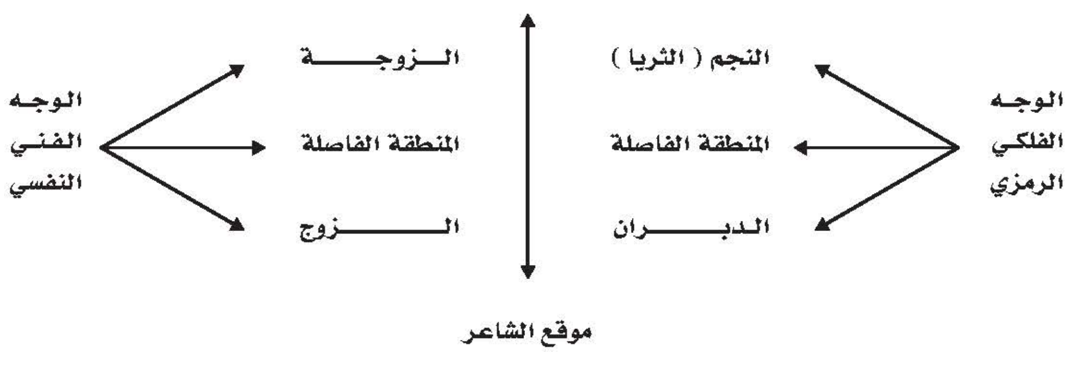
أما التخصيص فيتمثل بقوله:

فَهَلاّ زَجَرتَ الطّيرَ لَيلَةَ جِئْتَهُ
بضَيْقَةِ بَينَ النّجْمِ والدَّبَرَانِ (٧)

والضيقة هي المسافة بين كل نجمين، يقال: نزل القمر بالضيقة إذا نزل بين نجمين، وهي منازل القمر، وهي مكان نحس فيما يزعم العرب(٨).

فالشاعر في البيت يندب حظه في الدنيا بعد انبهاره بجمال زوجة مضيفه، فيحسده عليها، ويتمنى أن يكون ذلك الجمال ملكاً له، ولكنه لا يقدر على تجاوز المسافة بين الواقع والحلم، لذلك صور المسافة التي تفصله عن المرأة الجميلة بالمسافة بين النجم (الثريا) والدبران، وهي مكان نحس وتشاؤم. وقد حمل دال "ضيقة" دلالة فلكية تنسجم مع الدلالة النفسية التي تتمثل بضيق الشاعر وحسده لمضيفه على جمال زوجته.

فالصورة الرمزية ذات الوجهين؛ الأول: وجه فلكي رامز. والثاني: وجه نفسي فني مرموز له، وكلا الوجهين يتألف من ثلاثة أقطاب منسجمة دلالياً، كما هو مبين في الشكل الآتي:



فدال النجم (الثريا) رمز الخصوبة والجمال يقابل جمال زوجة المضيف، ودال "الضيقة" رمز النحس والتشاؤم يقابل ضيق الشاعر، ودال "الدبران" رمز الشؤم يقابل الزوج دميم الخلقة.

ويتضمن البيت السابق دالاً رمزياً آخر وهو قوله: "زجرت الطير"، فالزجر "هو الاستدلال بأصوات الحيوانات، وحركاتها وسائر أحوالها على الحوادث، واستعلام ما غاب عنهم" (٩). والزجر للطير، وهو التيمّن والتشاؤم بها، والتفاؤل بطيرانها كالسانح والبارح، وهو نوع من الكهانة والعيافة، وإنما سمي الكاهن زاجراً، لأنه إذا رأى ما يظن أنه يتشاءم به، زجر بالنهي عن المضي في تلك الحاجة برفع صوت وشده(١٠)، "فقد كان الواحد منهم إذا هم بأمر لجأ إلى طائر فزجره، أي أشار إليه مطارداً، فإذا مر سانحاً عن يمينه إلى يساره استبشر ومضى في الأمر، وإن مر بارحاً عن يساره إلى يمينه تشاءم وتوقع الضرر" (١١).

فالشاعر يلوم نفسه على مجيئه بسبب ما أحس به من ضيق وحسد لمرأى جمال زوج مضيفه، فالدال الرمزي (الزجر) يكشف أن الشاعر لم يفكر ملياً قبل المجيء، فقد تمنى لو أنه لم يأت لما انتابه من الضيق والحزن لما رأى.

ومن باب الزجر نستطيع أن نعي الدلالة الرمزية الكامنة في دال "ميمون" في قوله:

هُوَ القَائِدُ الميمونُ وَالمُبْتَغَى بِهِ
جَرَّ القَنَابِلَ مَيمُونٌ نقيبتُهُ
ثَباتُ رحىً كَانَتْ قَدِيْماً تَزَلْزَلُ (١٢)
يَغشَى بِهِنَّ سُهُولَ الأَرْضِ وَالجَدَدَا (١٣)

فاليمن لغة البركة، واليمن خلاف الشؤم، ويمن فلان على قومه فهو ميمون إذا صار مباركاً عليهم(١٤). وقد اقترنت دلالة مادة يمن ومشتقاتها بالخير والسعادة، ولعل مرد ذلك تفاؤل العرب بجهة اليمين التي انبثقت من زجر الطير والحيوان، فالطائر الميمون "هو السائح الذي يطير إلى اليمين وهو الذي يتفاءل به إلى الآن فما زلنا نقول: "سنحت الفرصة" وبخلافه البارح، كانوا يتشاءمون به" (١٥).

فالدال الرمزي "ميمون" يوحي بالخير والتفاؤل والقوة والنصر، لذلك ارتبط بقدرة الممدوح على مواجهة الشدائد والتغلب عليها، فهو ميمون قادر على تثبيت دعائم الحكم الأموي التي طالما ترنحت تحت وطأة الثورات الفتن، وهو ميمون يقود جيشاً يخوض به غمار الحرب. وعليه فإن دال "ميمون" يختزل طاقة إيحائية رمزية للخير والقوة والغلبة. ويقول رامزاً لسوء الحال وشدة الحاجة:

إِذَا طَلَعَ العيُّوقُ وَالنَّجْمُ أَوْلَجَتْ
إِليكَ أَمِيْرُ المُؤْمِنِيْنَ رَحَلْتُهَا
سَوَالِفَهَا بَينَ السَّمَاكَينِ وَالقَلْبِ (١٦)
عَلَى الطَّائِرِ المَيْمُونِ وَالمَنْزِلِ الرَّحْبِ

يرسم الشاعر في الشطر الأول من البيت الأول لوحة فلكية تتمثل بظهور العيوق وهو "نجم أحمر مضيء على طرف المجرة الأيمن يتلو الثريا... وسمي بذلك لأنه يعوق الدبران عن لقاء الثريا" (١٧). والنجم (الثريا) من الكواكب، سميت بذلك لغزارة نوئها(١٨)، فكلاهما رمز للخصوبة والثراء والنماء. ويرسم الشاعر في الشطر الثاني من البيت نفسه صورة فلكية ثانية تتمثل بظهور السماكين (الأعزل) والقلب -وقد سبق التعريف بهما-، وكلاهما رمز للتشاؤم على الرغم من غزارة المطر الذي يعقب ظهورهما. فاللوحتان الفلكيتان تمثلان ثنائية فلكية رمزية ضدية: الخصوبة وسوء المعيشة.

ورحلة الناقة "أولجت سوالفها" تمثل رحلة الانتقال من الخصوبة والثراء إلى سوء المعيشة وقلة الطعام. فقد رمى الشاعر إلى تصوير تغير الحال وتبدل الأوضاع المعيشية متخذاً من الصورة الفلكية رمزاً، ومتخذاً من رحيل الناقة وسيلة فنية لتصوير ذلك التحول والتغيّر. وقد جاءت الصورة الرمزية الفلكية في البيت الأول توطئة نفسية لخطاب الممدوح في البيت الثاني، فلم يشأ الشاعر التصريح بحاجته لعطاء الممدوح، فاتكأ على الرمز الفلكي ليكون وسيلة للاستعطاء والتذلل، وإطاراً فنياً جمالياً.

ويقول في ذم وهجاء من ولد في المحاق:

فَإِنْ يكُ كَوكَبُ الصَّمعاءِ نَحْسَاً
فَقَد أَحْيَا سَفَاهُ بَنِي سليم
بِهِ وُلِدَتْ وَبالقمرِ المُحَاقِ (١٩)
دَفِينَ الشَّرِّ وَالدِّمَنِ البَوَاقِي

وظف الشاعر أسلوب الشرط للجمع بين الصورة الرامزة وبين الصورة المرموز لها؛ فقد تشاءم العرب بمن يولد بالمحاق وعدّوه نذير شؤم(٢٠). وقد اتخذ من الرمز الفلكي مدخلاً فنياً لهجاء بني سليم، فنعتهم بالسفه والطيش وإثارة الأحقاد والضغائن. وعليه فإن الرابط بين الدال الرمزي (القمر المحاق)، والدلالة (الهجاء)، هو رابط لغوي نفسي؛ فقد ربط أسلوب الشرط سياق الرمز بسياق الدلالة المقصودة، مما شكّل معادلة رمزية لغوية ونفسية على النحو الآتي:



ومن اللوحات الوصفية الفنية في الشعر العربي، لوحة الثور الوحشي، وهي صورة نمطية مكررة لدى أغلب الشعراء، وقد أجمع الشعراء فيها على معظم الصور الفنية الجزئية، وقد وصل تماثلهم في تشكيلها إلى تكرار كثير من الصيغ اللغوية، مما جعل القواسم المشتركة بينهم تتمثل بالموضوع والصورة واللغة إلى حد كبير "وإن الحدث الذي يجعل الصورة رمزية يتشابه مع أنماط شعرية أكثر قدماً" (٢١). وتجدر الإشارة إلى أن لوحة الثور الوحشي ليست الوحيدة التي تجاذب الشعراء رسمها؛ فلوحة الناقة والقطا والظليم والحمار الوحشي هي من الإرث الشعري الذي حرص الشعراء على التمسك به وتناقله محافظين على سننه الفنية، وقد أشار القدماء إلى هذه السنن

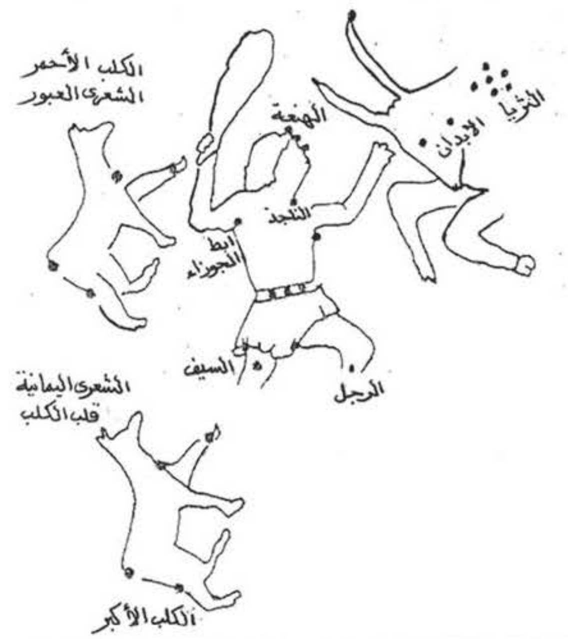
الفنية، فالجاحظ ينص على أنه "من عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا أن تكون الكلاب هي المقتولة. ليس على أنّ ذلك حكاية عن قصة بعينها..." (٢٢).

واللافت للنظر في نص الجاحظ هو قوله: "ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها"، وهذا يعني أن قصة الثور الوحشي هي رمز فني وليست انعكاساً لواقع معاش.

ويرى د. نصرت عبد الرحمن أن هذه اللوحات التصويرية المتوارثة ما هي إلا انعكاس للصورة الفلكية؛ فمشهد الثور الوحشي الذي يصارع كلاب الصيد له مقابل فلكي في السماء، وصرة الناقة المكررة هي ناقة السماء، ومشهد العقاب الذي يطارد القطاة له ما يقابله في السماء... الخ(٢٣).

وقد اخترت مشهد الثور الوحشي صورة رمزية للثور الوحشي الفلكي، وقد تكررت صورته في شعر الأخطل(٢٤)، وهو تكرار نمطي -كما تقدم- إذ إن "تكرار بعض الصور عند شاعر ما يعني تحول هذه الصور إلى الرمز" (٢٥). ولا تخرج الصورة الفنية الكلية عن الصورة المألوفة في الشعر العربي، "ولا يعني أنه مقلّد أو عالة على من سبقه في هذا المضمار، بقدر ما يعني أنه يعيد إنتاج واقعه في حالة خاصة أي يعيد خلق أسطورة في ثوبها الأدبي النمطي تكون طرفاً يوضع الواقع في مقابله طرفاً آخر، ويحل هو بين الطرفين مستقطباً ما يجمع بينهما في رؤية دالة" (٢٦).

ولعل من المفيد أن نتصور لوحة الثور الوحشي فلكياً قبل معالجتها فنياً، ليكون الربط بين اللوحة الرمزية للثور وصورة الثور في السماء ربطاً مسوّغاً. وقد آثرت إثبات الصورة البصرية للثور والصائد والكلاب(٢٧) كما تخيلها العرب القدماء قبل بيان المضمون الفلكي لها.



هكذا تخيل العرب كوكبة الثور "مؤخره إلى المغرب، ومقدمه إلى المشرق، وليس له كفل ولا رجلان، يلتف رأسه إلى جنبه، وقرناه إلى ناحية المشرق.. والعرب تسمي الكواكب التي على كاهل الثور الثريا"، "والثريا ستة أنجم وهي هذه ⁘ ومطرها محمود تتفاءل به العرب" (٢٨). وعين الثور هي نجم الدبران وهو "كوكب أحمر منير يتلو الثريا ويسمى تابع النجم، وسمي دبراناً لاستدباره الثريا، ونوؤه غير محمود، والعرب تتشاءم به" (٢٩).

وتبدو في الرسم كوكبة الجبار "وهو صورة رجل قائم في ناحية الجنوب على طريق الشمس، بيده عصا، وعلى وسطه سيف، والعرب تسمي الكواكب الثلاثة التي على الوجه الهنعة، والنير الأعظم الذي على منكبه اليمنى

منكب الجوزاء، ويد الجوزاء أيضاً، والكوكب النير الذي على المنكب اليسرى الناجذ والمرزم أيضاً، والثلاثة المصطفة التي على وسطه منطقة الجوزاء، والثلاثة المنحدرة المتقاربة سيف الجبار، والنير الأعظم الذي على قدمه اليسرى رجل الجبار..." (٣٠).

وتبدو صورة كوكبة الكلب الأحمر "وهي صورة كلب خلف كوكبة الجوزاء، ولذلك سمي كلباً، والعرب تسمي النير الأعظم الذي على موضع الفم الشعرى العبور... وتسمى اليمانية لأن مغيبها في شق اليمين..." (٣١). وتبدو صورة "كوكبة الكلب المتقدم، وهما كوكبان بين النّيرين اللذين على رأس التوأمين (من الأبراج)، وبين النيّرين اللذين على فم الكلب الأكبر، يتأخر عنهما إلى المشرق... وتسميه العرب الشعرى الشامية لأنها تغيب في شق الشام، وتسميه الشعرى الغميصاء؛ لأنه عندهم أحب سهيلاً، وقد عبرت اليمانية المجرة إلى ناحية سهيل، وبقيت هذه في الشمال الشرقية، فبكت على سهيل وغمضت عيناها..." (٣٢).

أصبح من اليسير أن نقيم علاقة رمزية بين ما تقدم من سرد فلكي والصورة الشعرية للوحة الثور، وأن تتفحّص النص من منظور فلكي. فالثور لا يظهر إلا في فصل الشتاء، كما في قوله:

بَاتَتْ لَهُ لَيلَةٌ هَاجَتْ بَوَارِقُهَا
وَمُرزِمٌ مِنْ سَحَابِ العَيْنِ يَأْتَلِقُ (٣٣)

فظهور الثور في فصل الشتاء هو عتبة التفسير الفلكي؛ لأن كواكب الثور والجبار (الصائد) والكلاب من كواكب الشتاء(٣٤)، وأظن أن العامل النفسي المتمثل بالخوف والقلق للثور هو إضافة فنية من الشاعر بهدف إحداث تناغم نفسي بين ظواهر الطبيعة الغاضبة والحالة النفسية.

ثم إن تشبيه قطرات المطر التي تسقط على ظهر الثور باللؤلؤ في قوله:

فَالقَطْرُ كَاللُّؤْلُؤِ المَنْثُورِ يَنْفُضُهُ
إِذَا اقْشَعَرَّ بِهِ سِرْبَالُهُ اللّثِقُ (٣٥)

يعود إلى أن الكواكب التي على ظهر الثور تسمى الثريا، وهي مجموعة من الأنجم المتفرقة -كما تقدم-، فقوله: "كاللؤلؤ المنثور" ينسجم مع صورة الثريا، كما "أن المشبه والمشبه به إذا ما كثر ترددهما يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرية بين الطرفين" (٣٦).

كما أن تشبيه الثور بالكوكب الدّريء أثناء انقضاضه على الكلاب في قوله:

فَانْصَاعَ كَالكَوْكَبِ الدُّرِّيءِ ميعتُهُ
غَضْبَانَ يَخْلِطُ مِنْ مَعجٍ وَإِحْضَارِ (٣٧)

يوافق وضع الثور في السماء، فمؤخره إلى المغرب ومقدمه إلى المشرق -كما تقدم- كذلك فإن الكوكب الدريء هو الكوكب المندفع في مضيه من المشرق إلى المغرب(٣٨)، وقد يبدو أن وضع الثور في السماء يخالف حركة الكوكب الدريء، ولكن إذا أخذنا بالاعتبار ارتداد الثور إلى الوراء لمهاجمة الكلاب أدركنا أن لا خلاف بين وضع الثور السماوي وحركة الكوكب الدريء، فالثور والكلاب والصائد أشكال ثابتة في السماء، ولكنها متحركة في القصيدة، يحركها الشاعر في المشهد القصصي كيفما شاء، فيخلق من التجاور الفلكي صراعاً أرضيا يستثمره فنياً لتصوير حالة نفسية خاصة.

كما أن تسمية عين الثور بالدبران، وهو رمز للتشاؤم عند العرب، ينسجم نفسياً مع قوله:

أنجى إليهن عينا غير غافلة

وطعن محتقر الأقران كرار (٣٩)

فعين الثور تشكل نقطة انطلاق في الصراع بين الثور والكلاب، فقد بدأ الصراع بنظرة غاضبة شزرة أعقبها طعن بالقرنين، وهي بداية تنسجم من حيث الدلالة النفسية مع تسمية العين بالدبران رمز التشاؤم.

إن ما تقدم من رسم لتخيّل العرب للأبراج والكواكب، ومن بعض الإشارات الرمزية في صورة الثور –على الرغم من تواضعها– يعدّ دليلاً على أن لوحة الصراع بين الثور والكلاب والصائد هي صورة فلكية رمزية، وليست مرآة لواقع أرضي مشاهد أو متخيل... وهو دليل يحتاج إلى مزيد من البحث والتنقيب عن إشارات وتلميحات إضافية في اللوحة الشعرية لتحقيق توأمة بينها وبين الصورة الفلكية.

إن المعطيات الفلكية لصورة الثور الكلاب الصائد لا تتحدث عن صراع، فهي أشكال متخيلة ساكنة، وهو صراع فنّي إبداعي، خلقه خيال المبدع الذي أقام علاقات عدائية بين الثور من جهة والكلاب والصائد من جهة أخرى، وهي علاقات تتوافق مع العلاقات الموضوعية الأرضية، إلا أن هذا الصراع الفني لا يقف عن حدود البراعة الفنية، وهذا يعني أن لوحة الصراع الفني هي تجسيد لمجموعة من القيم والمفاهيم التي تحيا في ذهن الشاعر، وإسقاط نفسي للأحاسيس التي تختلج في وجدانه. وعليه فإن تجريد صورة الصراع من الذاتية والخصوصية كما يقول علي البطل "صورة الثور الوحشي لا ترتبط بحياة الشاعر الشخصية بقدر ارتباطها بأحداث أسطورية في العقائد القديمة" (٤٠) لا يوفر لدارس الصورة اطمئناناً وارتياحاً.

وجملة القول في الصورة الفلكية الرافدة أنها تقوم بوظيفتين؛ الأولى: فنية تتمثل بإحداث علاقات عدائية بين المعطيات الفلكية. والثانية: نفسية تتمثل باشتمال الجانب الفني للصورة على مجموعة من القيم والمفاهيم والأحاسيس الذاتية.

المصادر والمراجع.

١) الأخطل (الديوان) : تحقيق : فخر الدين قباوة. دار الفكر، دمشق، الطبعة الرابعة، ١٩٩٦.

٢) الآلوسي، محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. عني بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمد بهجة الأثري، دار الشرق العربي- بيروت.

٣) البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني-دراسة في أصولها وتطورها-. دار الأندلس، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣.

٤) الجاحظ، أبو عثمان بن بحر: الحيوان. تحقيق: عبد السلام هارون. مطبعة مصطفى البابلي، الطبعة الثانية، ١٩٦٥.

٥) حسن، حسين الحاج: الأسطورة عند العرب في العصر الجاهلي. المؤسسة الجامعية للدراسات، ط٢، ١٩٩٨.

٦) زكي، أحمد كمال: التفسير الأسطوري للشعر القديم، فصول، م١، ع٣، ١٩٨١م.

٧) عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث. مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦.

٨) عجينة، محمد: موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالتها. دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.

٩) القزويني، زكريا بن محمد بن محمود: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات. دار الشرق العربي، بيروت.

١٠) كعورة، محمد أحمد: مبادئ الكونيات، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩.

١١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب. دار الفكر، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤.

١٢) النعيمي، أحمد إسماعيل: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام. دار سينا للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.

(١) القزويني، زكريا بن محمد بن محمود: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات. دار الشرق العربي، بيروت، ص٤٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٩.

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ص٥١.

(٤) ينظر: لسان العرب، مادة: سمك.

(٥) القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات. ص٥٠.

(٦) شعر الأخطل، ص٢٤٠.

(٧) المصدر نفسه، ص٢١١. يعود الضمير في قوله "جئته" على زوج امرأة دعا الأخطل لضيافته، وكان ذلك الرجل دميماً، وزوجته من أجمل النساء، ينظر: شعر الأخطل، ص٢١٠.

(٨) ينظر: شعر الأخطل، ص٢١١.

(٩) الآلوسي: بلوغ الأرب. ٣/٣٠٧.

(١٠) لسان العرب. مادة زجر.

(١١) حسن، حسين الحاج: الأسطورة عند العرب في العصر الجاهلي. المؤسسة الجامعية للدراسات، ط٢، ١٩٩٨، ص٥٧.

(١٢) شعر الأخطل، ص٢٩.

(١٣) المصدر نفسه، ص٤٧٦. جزّ: قاد. القنابل: جمع قنبلة، وهي الطائفة من الخيل. النقيبة: نفاذ الرأي. الجدد: الأرض الغليظة المستوية.

(١٤) ينظر: لسان العرب، يمن.

(١٥) عجينة، محمد: موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالتها. دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ٢/١٨٤.

(١٦) شعر الأخطل، ص٤٠. أولجت: أدخلت. السوالف: جمع سالفة وهي صفحة العنق.

(١٧) لسان العرب: عوق.

(١٨) لسان العرب: ثرا.

(١٩) شعر الأخطل، ص٦٧. الصمعاء: جدة عمير بن الحباب. ينظر: المصدر نفسه، شرح السكري.

(٢٠) الآلوسي: بلوغ الأرب. ٣/٢٣١.

(٢١) النعيمي، أحمد إسماعيل: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام. ص٢٨٤.

(٢٢) الجاحظ: الحيوان. ٢/٢٠.

(٢٣) ينظر: عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية، ص١٣٢- ١٤٦.

(٢٤) ينظر: شعر الأخطل، ص١١٦/ ١٢٤/ ٢٧٤/ ٤٠٣/ ٤١٧.

(٢٥) الرباعي، عبد القادر: تشكيل الصورة في شعر زهير. ص٦٣١.

(٢٦) زكي، أحمد كمال: التفسير الأسطوري للشعر القديم. ص١١٨.

(٢٧) اقتبست الرسم من كعورة، محمد أحمد: مبادئ الكونيات، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩، ص١١٦. وقد أجريت عليها بعض التعديلات استناداً إلى القزويني في عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات.

(٢٨) القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص٤٧.

(٢٩) المصدر نفسه، ص٤٧.

(٣٠) القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص٤٢.

(٣١) المصدر نفسه، ص٤٣.

(٣٢) المصدر نفسه، ص٤٣.

(٣٣) شعر الأخطل، ص٤٠٣. البوارق: جمع بارقة وهي سحابة ذات برق. المرزم: سحاب فيه برق. يأتلق: يبرق.

(٣٤) ينظر: كعورة، الأمين محمد أحمد: مبادئ الكونيات ص١٣٩.

(٣٥) شعر الأخطل، ص٤٠٣. سرباله: وبره. اللثق: المبتل بالماء.

(٣٦) ينظر: عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية، ص١٠٦.

(٣٧) شعر الأخطل، ص١٢٦. ميعته: سرعته. الإحضار: العدو الشديد. المعج: دون الإحضار.

(٣٨) ينظر: لسان العرب، درأ.

(٣٩) شعر الأخطل ص ١٢٦

(٤٠) البطل، علي: الصورة في الشعر العربي، ص٢٩.

المتخيل المسرحي والخلافة المتوحشة

هارون الرشيد – نظرة تفكيكية

◄ يوسف يوسف

يتقدم الكاتب محمد موكري في مسرحية "هارون الرشيد" شاهراً قلمه في وجه التاريخ المزعوم، ليكتب بما يعتقده مداد الحقيقة ما يمكن أن نسميه نصاً مسرحياً إشكالياً، كان من المحتمل فيما لو قيض له الوصول إلى العواصم العربية، أن تتعالى في وجهه صيحات الاحتجاج، على ما فيه من الأطروحات الفكرية، التي قد يعتبرها البعض من نقاد المسرح سخرية من المقدس الموروث، الذي يتمثل هنا بما يحمله المخيال الجماعي العربي والمسلم حول هارون الرشيد، ذلك الخليفة العباسي الذي تنوعت الأجناس الفنية التي تناولت حياته، على هيئات ليست كمثل الهيئة التي نراها في هذه المسرحية. على انه من المهم القول ابتداءً أن موكري الذي ينأى عن النبرة العالية إنما يقدم لنا تفاحة – نصاً مسرحياً، ليست كمثل غيرها من التفاحات التي أكلناها سابقاً. ومعنى هذا فإننا ونحن نواصل الحديث حول الوظيفة الاجتماعية للمسرح، بصرف النظر فيما لو كان هذا الحديث مجرد ثرثرة أم فيه قدر كبير من الجدية، فإن موكري يكون قد تمكن من زلزلة الماضي–التاريخ الموهوم، ليعيد كتابته كما هو، وليس كما كتبته أقلام أصحاب النصوص، التي طلب من أصحابها رؤية هارون كما شاهدوه بأنفسهم، وليس كما يمكن أن نشاهده نحن، حتى وإن كان الواحد منا قد يختلف مع موكري في زاوية النظر التي اختارها للتحديق إلى هارون. وموكري يكتب بفنية عالية، ويقول ما يريد إيصاله بهدوء بعد أن أخذ من ماركس فهمه حول الوعي الشعاري، الذي ينعته بعدم القدرة على تحقيق أهداف تاريخية. وهو لا يتناول كما قد يتوهم بعض القراء حياة فرد بعينه. وليست "هارون الرشيد" مسرحية شخصية بذاتها، إذ أن هارون الذي فيها حالة من حالات الحكام بصرف النظر عن أسمائهم وألقابهم. إنه في هذه المقاربة الابداعية المسرحة، الرجل الباحث عن السلطة والكرسي، وهو من أجل ذلك على استعداد حتى لقتل أخيه التوأم.

ولن يكون من قبيل الاستطراد القول بأن شعور آدم بالزهو والغطرسة، عندما أكل من شجرة معرفة الخير والشر، يوم كان يعيش في الجنة مع حواء، كان هو الضربة القاضية التي قصمت ظهر البعير كما يقال في المثل. إذ بسبب ذلك الشعور عوقب كما نعرف بالطرد من الجنة. ولقد عرفنا نحن أحفاده الحكاية باسم حكاية تفاحة آدم. ومعنى هذا فإن الشعور بالزهو ومثله الشعور بالغطرسة، هما بداية الانحدار من المكان العلوي، إلى الآخر السفلي. كما أن حب السلطة والسعي إليها، وكذلك ممارسة

◄ باحث من الأردن.

الجبروت عند الوصول إلى الكرسي والاستحواذ عليه، هما أصل حكاية هارون الرشيد، الذي سوف ينحدر هو الآخر، كمثل ما انحدر جده آدم.

في كتابه (دلائل الإعجاز) يرى عبد القاهر الجرجاني بأن إدراك المخاطب "بفتح الطاء" للمعنى الثاني للعبارة ليس بالأمر الميسور. وهذا يعني بانه ثمة معنى آخر غير الذي يشير إليه، وهو المعنى الذي يمكن أن يصل إليه المخاطب بيسر. صحيح أن موكري في المقدمة إلى المسرحية لا ينكر قيامه بإهمال بعض أفعال هارون الرشيد الجيدة، والتركيز على تلك الأفعال السيئة التي، يصفها بالطاغية أي الغالبة، إلا أن مثل هذا الاعتراف لا يبيح لنا عدم القيام ببذل جهد عقلي، تختلف حدته من مخاطب إلى آخر للاستدلال على المعنى الثاني. ونحن في طريقنا لاكتشاف هذا المعنى سوف نرى صورتين لهارون الرشيد: الأولى لهارون المسرحية، والثانية له في المخيلة العربية. ومما يلفت انتباهنا وجود شخصيتين لهما الاسم نفسه: هارون. وبدون جهد عقلي كبير سوف يتمكن المتلقي من اكتشاف رغبة هارون الأول في تغييب توأمه: هارون الثاني، الذي لن يتمكن من الظهور والخروج من جوف هارون الأول إلا بعد موته. ولأن هارون الأول هذا لا يرضى بفكرة الموت، بل إنه يرفضها ويتشبث بكرسي الخلافة، فإن موكري وهو يجمع النقيضين مع بعضهما، إنما يريد الوصول إلى نتيجة مفادها إن الخلفاء جميعهم سواء، أبناء جواري، ويسعون إلى الكرسي الذي من أجله يقتل الواحد منهم أباه وأخاه، ويعشق شلالات الدم:

هارون الثاني: كلانا كنا توامان في بطن أم واحدة، والتهمتني في داخل رحم تلك الأم.

هارون الأول: لو لم أفعل هذا، لتهمتني أنت.. أجل لو لم يكن قابيل هو القاتل، لصار هابيل هو القاتل حتماً (ص١٤).

وبصرف النظر عن اختلافنا مع موكري أو اتفاقنا معه في أطروحته الفكرية حول هارون الرشيد والخلافة العباسية، إلا انه علينا لكي يكون الحكم النقدي صحيحاً، ومقنعاً، الكتابة في ضوء الإيمان القطعي بحرية التجربة الفنية، أو بمعنى آخر، فإنه علينا محاكمة النص في ضوء الابتعاد عن الاعتراض عليه بسبب الميل الفكري لكاتبه واختلافنا أو اتفاقنا معه. وفي هذا نكون قد أوفينا النقد قيمته الحقيقية، من حيث أن مهمته لا تتمثل بالكشف عن أخطاء ما، وإنما المشاركة في عملية البناء التي يتبناها الكاتب، بصرف النظر عن نوع المقاربة الإبداعية التي يقدمها إلينا، ومحتويات المتن، إي بصرف النظر عن خلافنا الايديولوجي معه، فمثلما الطبيعة تمتلئ بأنواع المخلوقات والكائنات، فإن ميدان الفكر هو الآخر يمكن أن يمتلئ بالأفكار المتباينة هي الأخرى، وهذه واحدة من سنن الوجود الإنساني.

وخشية أن تختلف بنا السبل، وتختفي من أمام أعيننا ملامح الطريق للكشف عن غاية النصّ ومعرفة بنية هيكله، فإنه مما يجب أن لا يغيب عن أذهاننا، الانتباه إلى لغة موكري، ففيها علامات هامة، وهي من أهم المرجعيات التي يمكن الاستدلال منها إلى الكثير، مما هو باطني مما يرتبط بالمعنى الثاني. بيد أنه ينبغي أن لا يفهم من هذا أن الكاتب يعوّل عليها وحدها لإيصال ثيماته الفكرية، وإنما هناك سواها من المرتكزات التي يقوم عليها معمار المسرحية.

لسنا في وارد الحديث على أنواع النقد وأيها الذي نفضله في هذه الدراسة (الاجتماعي، الفني، الفكري، التأثري،

التحليلي، البنيوي، الفلسفي، الماركسي.. إلخ)، ولكن الذي لا خلاف حوله، أن أي ناقد جاد، لا بدّ أن يتوقف أمام العبارتين الهامتين اللتين سبق ذكرهما، وهما " لو لم يكن قابيل هو القاتل، فإن هابيل كان سيقتله "و" لو لم أفعل هذا، أي لو لم ألتهمك، لكنت أنت قد التهمتني "فهاتان العبارتان وهما مما يرد على لسان هارون الواقع، تضعان هذه الشخصية في وسط بقعة من الضوء، يمكن للمخاطب بسببها رؤية حقيقة هارون، الذي له في المخيال الجماعي العربي، وحتى الإسلامي صورة مغايرة تماما، ليست هي صورة الرجل الذي يفلسف الوجود الانساني على أساس سنية الصراع والقتل، أو إن لم أقتلك فإنك سوف تقتلني، وهذه صورة مرعبة، نعتقد بأن موكري قد أتقن صنعها بريشته بدون عسف. بل ومما يزيد في الرعب الذي تبعثه تلك الصورة، أنها ليست صورة شخص بعينه اسمه هارون الرشيد الخليفة العباسي، بل إنها مما سيتكرر ظهوره عبر التاريخ الذي تتنوع هيئات الهارونيين فيه، بدلالة المعنى الذي يمكن أن يحيل إليه رفض الرشيد لفكرة الموت، حتى وهو في داخل التابوت الذي يحمله هارون الثاني. قد يفسر البعض هذا الرفض على أساس رغبة الرشيد في مواصلة عمليات القتل والاستمتاع بكل ما يذكي الشهوة، وهو تفسير فيه قدر كبير من الصواب، بيد أنه—رفض الإقرار بالموت كحالة لا بدّ أن يمر بها، إنما ينسجم مع رؤية هارون الأول لنفسه في شخصية توأمه—هارون الثاني:

هارون الثاني: وتقول لي أنني لم أكن ميتا. إنك لم تسمح لي برؤية النور، فالتهمتني.

هارون الأول: نعم... لم تكن ميتاً. كنت تعيش في داخلي، تزداد طولا معي، تكبر، تغضب، تبتسم وتبكي معي(ص ١٥).

لا شك أن المسرحية – أي مسرحية عمل درامي متكامل. وفيها شخصيات يقدم المؤلف من خلال أفعالها. وعن طريق هذه الأفعال ينبغي الكشف عن أي غموض قد يشعر المتلقي به، بحيث يستحم كل شيء في النهاية في الضوء الساطع، فتصبح المسرحية في متناول فهمه، و لا يخفى منها شيء. وهنا نسأل: إذا كان موكري قد اختار النظرة التفكيكية، ليطل من خلالها على هارون الرشيد، فكيف يكون في مقدورنا القول بأن المتخيل المسرحي إنما يصور خلافة متوحشة، ليست صورتها كمثل تلك التي يختزنها العقل العربي حول هارون الرشيد والخلافة العباسية؟

صحيح أن المسرحية تحمل اسم هارون الرشيد، وأن هذه التسمية قد توهم المتلقي بحدود فضائها، إلا أن موكري يحاكم دولة بأكملها، وليس شخصا بمفرده. أي إنه يحاكم عصرا صنعه بنو العباس، وليس الرشيد وحده. وهو إلى ذلك يضع هذا العصر تحت عدسة مكبرة، وأمام أشعة إكس، ليتبين المتلقي مختلف أنواع العيوب في خلافة قامت على القتل والدسائس والمكر والخداع، وكان الحكام فيها يلهثون وراء شهواتهم بعد أن أصبحوا عبيدا لها. إننا من أجل اكتشاف توحش الخلافة، لا بدّ ان نقف أمام كل حركة وكلمة تقوم أو تنطق بها هذه الشخصية أو تلك من شخصيات المسرحية، ومعنى ذلك فإن موكري الذي يفكك بنية الخلافة، سوف يقودنا لتمثل طريقته في التعامل مع نصّه المسرحي، أي للقيام بتفكيكه والبحث عن مختلف أنواع الدلالات التي فيه، لكي تكون عملية التلقي ناجحة ومثمرة. إن الأقوال التالية على سبيل المثال لا بدّ أن تلفت انتباه المتلقي، ففيها إشارات بالغة الأهمية:

خيزران: أنتما تعرفان أن لديّ غلمانا كثيرين مستعدين للقضاء على أي شخص أريد أن يفنى بإشارة واحدة مني فقط.

لكن.. لا.. لنقض على القبح بسلاح الجمال.. نقطر في ثغره السم من على الحلمتين (ص٢٦)

مهتاب: عندما كنت جارية، كانوا يشترونني، ويبيعونني، ويهدونني. كنت أتنقل من يد إلى يد، كهدية لعدة أيام.

لقد ركع لي في فراشي الرجال الذين عرفتهم.. قبّلوا قدمي وكلما علت منزلتهم كانوا أكثر خشوعاً في سجودهم لي.. ولحسوا حذائي (ص٣١).

الهادي : ما دمت معك (لمهتاب) يجب أن أستمتع بأصغر لحظات هذه الليلة. يجب أن أرتشفك مع كل رشفة من هذا الشراب حتى تمتزجي مع دمي (ص٦٧).

هارون: الحياة تعني الملذات.. فكيف تريد أن نقتلها (ص١١٣).

ولما كانت القراءة التفكيكية تقول بغياب المركز الثابت للنص، وبإمكانية تعدد القراءات، التي يبحث أصحابها كل واحد منهم على حدة، عن التفسير الذي سوف يعده تفسيراً مقنعاً، فإننا لن نلزم أنفسنا في اختيار مدخل واحد، بصرف النظر عما قد يقال. ومن اللافت للانتباه، أن أيا من شخصيات المسرحية، وبالذات العباسية منها على وجه التحديد، تصلح لكي تكون مدخلاً للكشف عن عيوب الخلافة، وإن كان من الضروري التنبيه إلى أن أي حكم على قيمة أي نص مسرحي من خلال مضمونه، ليس في مقدوره الوصول إلى مختلف طبقات العمل الفني، بل إنه في كثير من الأحيان، لا يتوصل حتى إلى ملامسته. وعلينا أن ندرك بأن هذا النوع من التحليل، ما هو إلا خطوة اولى قد يكون لا بدّ منها للوصول إلى جوهر النصّ. إننا نفترض وجود مثل هذا الحق، على اعتبار أن الأهم كما نتصوره، يتمثل في العثور على الطريقة التي من خلالها استطاع الكاتب موكري التعبير عن الواقع التاريخي والاجتماعي آنذاك. بمعنى آخر علينا اختبار قدرته على إبداع كائنات وأشياء، استطاعت في مجموعها أن تؤلف عالماً واسعاً، هو عالم الخلافة العباسية الذي تصوره المسرحية. وهنا ومن أجل اختبار صحة ما نذهب إليه، في مقدورنا التوقف أمام أفعال وأقوال هذه الشخصيات العباسية وسواها من الشخصيات التي تقوم الخلافة على أكتافها.

الهادي : لكنني متأكد أن السافلة هي التي سممته، فقد أعطته العرموط والعنب المسمومين. هي تحسب نفسها والدتي وأنا موقن أنها سممت والدي.. أحذّرك.. يجب أن يبقى هذا سراً.. وإذا انكشف سيكون عاراً كبيراً على آل عباس (ص٣٦).

خيزران: يبدو أنك حمقاء (لمهتاب) أي مرحوم هو(تقصد زوجها المهدي)هل نسيت أنه كان ينام بين اثتينا. وعندما يغلبنا الكرى.. كان يتركنا ويتفقد الجوراي واحدة تلو الأخرى. أي مرحوم هو؟ (ص٤٦)

هارون: تعرف جيداً أني لا أصدق كلامك التافه هذا.. وتعرف جيداً كيف جلسنا نحن وأجدادنا على العرش.. أوصلنا إلى هنا بحر من الدماء.. حتى أننا قتلنا الأشخاص الذين خدمونا ومهدوا لنا الطريق لتسلم السلطة (ص١١٧).

عبد الملك: "ابن عم هارون" صدقت (لجعفر بن يحيى البرمكي) أنا في الظاهر متزهد، لكني في الحقيقة شيء آخر.. أستأذنكم أن تصبّ لي كأسا من الشراب (ص١٢٨).

زبيدة: "زوجة هارون" حسناً.. إذا كان لديك اعتماد عليه "تقصد يحيى البرمكي" فلماذا شقّ ولده النذل" تقصد جعفر" غشاء عفة أختك..

لماذا حبّل عبّاسة؟ نعم.. مرتين. إن لدى جعفر وعباسة ولدين (ص٢٣٦).

ولكن السؤال هنا: هل استطاع موكري إقناع المتلقي بأن التي يقدمها هي الحقيقة حتى لو لم تكن كذلك؟ قد يرى البعض بانه إنما ينطلق في تصوراته من شعوره بالاضطهاد القومي، وأنه إنما يريد تحقق مسألتين : فإما أنه يحاول النأي بنفسه وبالموالي عن تاريخ الخلافة العباسية المشين والدموي، أو أنه إنما يريد أن يقول بأن السبب في سقوط الخلافة وتداعيها إنما بسبب فساد بنيتها، وليس بسبب ما يسميه البعض تآمر البرامكة. بيد ان أيا من هذين السببين لا وجود له ، بدلالة انه يقف على مسافة واحدة من العباسيين والبرامكة، وإن كنا نراه في بعض الأحيان في شخصية جعفر بن يحيى البرمكي، وزير هارون. ونحن في هذا التفسير لا ننطلق من نظرة دوغمائية، بدلالة قيامه بالكشف عما يعدها عيوبا يشترك فيها البرامكة والخلفاء العباسيون على حد سواء، كامتلاك الجواري والاذعان للشهوة الجنسية وتناول المشروب بإفراط وممارسة المكر والدسيسة وسواها، ومن ذلك ما نراه مما يرد على ألسنتهم من الأقوال:

يحيى : يجب أن نتستر على أسرار خيزران، وان نشجع هارون على بناء قصر للحريم، نجلب إليه اجمل نساء الدنيا ، فإذا انشغل بالنساء الحسان فلن يفكر بعد ذلك في زبيدة، التي هي العدوة الرئيسية لأسرتنا.. إذا استطعنا أن نبعد هارون عن زبيدة فسنسيطر على أمور الدولة بسهولة (ص٨٦)

جعفر : " لأخيه موسى وهو يسرد حكايته مع زبيدة زوجة هارون "قصر الحريم ألهب نار الغيرة في زبيدة فأرسلت في طلبي. وكانت متبرجة بصورة تحرك قلب الحجر.. وأخذتني من يدي إلى غرفة مرصعة بالمرايا جميلة جدا.. وقالت دونما تردد: كنت أتوقع كل شيء إلا خيانة ابن عمي هارون لي.. ها قد بنى مقرا للحريم وجلب إليه أجمل نساء الدنيا.. يبيت كل ليلة مع بعضهن.. يتلذذ وأنا أحترق.. يتوهج هو في أحضان النساء الحسان وأنا أتحطم، لذا قررت أن أدافع عن نفسي وأنوثتي بنفس سلاح هارون. أريد أن أخترق أعماق هارون.. لكي أرى كيف أن أقرب أصدقائه إليه يخونه. قلت لها: لست صديق هارون فقط، بل أنا أخوه. إنك تطلبين مني المستحيل.. فأرجو المعذرة. فإذا بها وقد غضبت وانفعلت كنمرة جريحة، وصاحت: هل تريد أن تعلمني الأخلاق؟ وقالت أيضا: ليس لجميع نساء الدنيا طعم كمثل طعم خيزران بالنسبة لوالدك يحيى، إذا دغدغته عاطفة ما في دخيلته وهي مضاجعة والدة الخليفة فعلها. أريد أن تدغدغك تلك العاطفة أيضاً وتضاجع زوجة الخليفة.. لقد رجوتها وتوسلت إليها وقلت إن هارون أخي .. لكنما دون جدوى (ص٢٤٢-٢٤٣) بيد أن موكري لا يكتفي بتصوير الظاهر، وإنما نكتشف فيه حرصه الشديد على الكشف عن أسبابها وهو ما قاده إلى القيام بتفكيك بنية السلطة السياسية، التي يقدمها كنموذج لغيرها من الأبنية السياسية الرثة. بتعبير آخر، فإنه يعمل من أجل تصوير شبكة العلاقات الثقافية والاجتماعية، التي قادت إلى بروز هذه الظاهرة أو تلك، كما يظهر لنا حرصه الشديد على تقديم الاشارات والعلامات الدالة إلى هذه العلاقات. وفي مجمل القول فإنه في معمار هذا النص المسرحي يحملنا إلى نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، الذي يجهل الكثيرون ريادته

البنيوية على الرغم من قوله (لا نظم في الكلم، ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض. واعلم أن واضع الكلام مثل من يأخذ قطعاً من الذهب أو الفضة، فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة). أما لماذا يفعل ذلك، فلأنه يبدو وفياً لمبدأ التماسك والتركيب في الفكر البنيوي، الذي من جانب آخر يرفض تجزيء النص إلى جزر منفصلة بعضها عن البعض الآخر. ومن هنا يأتي تقديم الظاهرة وأسبابها، والعلامات ودلالاتها.

للقارئ ان يتخيل صورة الخلافة كيفما يشاء وهو يكتشف خيانة عزيزة زوجة الخليفة الهادي وأم أبنائه ممن سوف يصبحون خلفاء هم الآخرون. وله أيضاً أن يرسمها بالأسود المأساوي وهو يكتشف استعداد زبيدة زوجة الرشيد هي الأخرى لمضاجعة جعفر بن يحيى البرمكي صديق زوجها وأقرب المقربين إليه. بل وسوف يصبح من حقه أن ينعت الخلافة العباسية بأبشع الصفات، وهو يرى بأن والدة الخليفة خيزران لم تكن أكثر شرفاً ممن سبقت الاشارة إليهما، وأنها كانت تقيم علاقة جنسية مع يحيى البرمكي– والد جعفر. إن خلافة نساء حكامها بغايا، وخلفاؤها يلهثون وراء شهواتهم ولا يعيرون اهتماماً لخيانة زوجاتهم، لا يمكن أن تقدم الخير للناس. ولقد استخدم موكري نسقين من انساق التعبير عن ذلك كله، أحدهما النسق الحسي الذي يستخدم فيه المفردة استخداماً معمارياً وزخرفياً ودلالياً، والآخر ذهني يدعونا فيه إلى التأمل العميق من أجل أن نفهم ما يدور أمام أبصارنا وعلى مسامعنا. إن موكري بهذا المعنى يقدم صورة خلافة منتة، يتلقى الخليفة فيها نبأ قيام زوجته بخيانته، فلا يعير الأمر كبير اهتمام، بدلالة مواصلته احتساء الخمرة كأساً في أعقاب كأس. بيد أنه ينبغي أن لا يفهم من هذا أننا امام واقع أخلاقي مجرد، وأن المؤلف يحاسب الخلافة على أساس أخلاقيات الحاكم وحدها على الرغم من أهمية ذلك في معايير نمو الدول وسقوطها. إنه يحاسبها على أساس ما يسود فيها من الخديعة والمكر والمؤامرة ، وانعدام العدل بين الناس، وانطلاقاً مما ينتشر فيها من الفساد في مختلف مفاصلها، وليس في جانب محدد من جوانب الحكم.

والمؤلف الذي لا يناصر أحداً على حساب أحد، يجلو السلطة وواقعها. فهي أولا خلافة ينحدر فيها الخلفاء من أرحام الجواري:

زبيدة: في أي فتوى إسلامية أحلّ احتلال الجواري. مضاجعة الجارية تعني الزنا. نعم إنها الزنا.. لأن الجارية تباع وتشترى في الأسواق دونما مهر.. لا تغضبني لكي أقول بأن جميع أولاد الجواري أنذال

هارون: "بأقصى الغضب" اخرسي.. أنا أيضا ابن خيزران التي كانت جارية (ص٩٨)

وهي أيضاً غالباً ما يصل فيها الخليفة إلى كرسي الخلافة بالمكر والحيلة، تقول خيزران (وغدا.. سيكون أول بداية لخلافة هارون. في الصباح الباكر سوف يحضر كبار رجال الجيش والتجار ويبايعونه، هذا الحقير "تقصد ولدها الهادي" أبعد هارون بتبريرات سخيفة وأرسله إلى مكان قصي) (ص٥٠). وهذا الخليفة ما إن يصل إلى كرسي الخلافة حتى يبدأ حكمه بالقتل، وخلفاء بني العباس يتساوون في هذا:

جعفر: الأمور التي تحدثت عنها تدخل كلها في خانة التاريخ، صحيح أنهم كانوا سفاحين، لكن ليس من المفروض أن يكون هو – يقصد هارون– أيضا مثلهم.. أي مثل أجداده.

يحيى: بلى.. مثلهم.. وربما أكثر دموية منهم.. فقط هذا الصباح الذي هو اليوم الأول من خلافته، اقترف عدة جرائم.. أهان ابن أخيه.. ثم جعله قاتل أستاذه.. استحوذ على أموال وثروات عمر.. وحوّل الفتيات الحرائر إلى جواري.. كما أرسل الفتيان إلى السفن. فعل كل ذلك في اليوم الأول من حكمه(٨٣).

ليس التاريخ كما يذهب ليسنغ أكثر من مستودع أسماء. وغالبا ما تقدم دروسه المبادئ التي يمكن بمساعدتها خلق مجتمع عقلاني ودولة عقلانية كما يرى جورج لوكاش. وهكذا فإننا إذا ما حاولنا تفكيك بنية المسرحية، فإننا نلاحظ بأن موكري قد استعار من التاريخ تلك الأسماء الشهيرة (هارون، الهادي، يحيى البرمكي، خيزران، زبيدة، العباسة، جعفر بن يحيى البرمكي وسواهم) من أجل رسم الطريق لتحقيق ما سبقت الإشارة إليهما: المجتمع العقلاني والدولة العقلانية.

لماذا الملذات في حياة السلطة– أية سلطة؟ وما هو مرض الخوف النائم الذي يعدّ علة جميع الخلفاء والملوك والسلاطين والأباطرة وحكام العالم؟ يقول الطبيب جبريل لهارون الرشيد:

جبريل: تعرف هذه العلة في علمنا بـ (الخوف النائم). أولئك الرجال الكبار الذين ذكرتهم يخافون أن يستيقظ ذلك الخوف النائم.. لذا يغطونه بالملذات.. يحاولون أن لا يستيقظ.. تراهم جميعا يخافون الوحدة.. لذا ترى مجالسهم حامية.. لأنه إذا استيقظ الخوف النائم فسوف ينطق ويقول: تغطيني بالملذات لكي أغطي بدوري ضميرك وأخلاقك. ها أنا استيقظت من النوم.. ومن بعدي سيستيقظ ضميرك وأخلاقك(ص١١٤).

وهذا يفيد بأننا أمام علة مستعصية ليس في وارد هارون الرشيد التفكير بمداواتها واستئصالها. وهي غواية السلطة، التي تحتم عدم استيقاظ ضمائر هؤلاء الحكام، الذين سوف يخسرون كل ما بين أياديهم فيما لو استيقظت ضمائرهم. وبوضوح فإنها علة تضرب جذورها في الأعماق وتصاحب أغلب الحكام في مختلف الأزمنة والمجتمعات:

هارون: "هزيل جداً" مرضي ليس الذي تتصورونه أنتم.. إنه ليس الحزن.. بل هو الصوت.

يحيى: "باندهاش" الصوت؟؟ لأول مرة وأنا في هذا العمر أسمع بهذا النوع من المرض.

هارون: أجل.. إنه قديم.. يعود عمره إلى اليوم الذي عرفت فيه نفسي.. إنه صوت في أعماقي.. يضايقني.. يضايقني. ومتى ما أصبحت وحيداً ولو قليلاً يواجهني ذلك الصوت.. يطالبني بدمه (١٠٩).

ربما المؤلف يقصد الضمير وهو يتحدث عن الصوت الداخلي، الذي لا يختلف عن ذاك، الذي يلاحق المجرم عادة، وبالذات حينما يراوده أدنى إحساس بالخطيئة. ولقد قيل بأنه ثمة صوت للضحية لا ينقطع، وأنه يبقى يلاحق المجرم إلى أن يقوم أحد فيأخذ بثأره. يقول يحيى لهارون (مولاي.. ربما هو صوت عمر.. سفكتم دمه في اليوم الأول من خلافتكم) (ص١١٠)، ويجيبه هارون (قلت هناك في أعماقي صوت يضايقني، ويزرع في داخلي خوفاً عظيماً.. أخاف الوحدة.. لشدة خوفي ترتعد فرائصي.. إنه صوت قبيح جداً.. يشبه صوتي) (ص١١٠).

وتأسيساً على ما سبق يمكن لنا ان نفهم التفسير الفلسفي الذي يطرحه موكري لأخلاقيات السلطة، كذلك

يمكننا فهم العلاقة بين الحاكم والاستسلام للملذات. أي انه يقدم الحاكم الذي يعالج الداء بإحدى وسيلتين: فإما اللجوء إلى الملذات وأطايب الحياة لينسى العلة، وإما العمل على تدمير البنية الاجتماعية للناس، لكي يتساوى الجميع في المنظومة السلوكية، فلا يعود هناك وجود لمن قد يطالب بمحاكمته:

جبريل: في ديننا لا ننكح إلا زوجة واحدة وإلى نهاية العمر. ولا يحق لنا أن نتزوج امرأة أخرى أو نطلق الزوجة.

هارون: دعك من الدين.. أستحسن أن تفكر مع يحيى في صنع عقار يخدر جميع الناس من رعايا الدولة العباسية بحيث يبتعدون عن العلويين(ص١١٨)

ما يقوم به الكاتب المسرحي يأخذ شكل الممارسة النصية والأيديولوجية. لكن النصوص عميقة الجدل، هي تلك التي ترتبط النيات والدلالات فيها بالبنيات الأيديولوجية والاجتماعية بعلاقة دالة:

هارون: لقد كان في ذهني أن أجعل دمشق عاصمة.. وتخليت عن تلك الفكرة.. عاهدني بأنك ستجعل بغداد أجمل، ومكتظة بالسكان وأكثر دلالاً.

يحي: سافرت في شبابي إلى تلك المدينة.. ورأيت فيها أشياء أخجل أن أتحدث عنها.

هارون: لا تخجل.. مثل ماذا؟

يحيى: نساؤها ورجالها يشربون الخمر علناً.

هارون: ونحن هنا، رجالاً ونساء.. نشرب سراً.

يحيى: هنالك النسوة شبه عاريات في الدروب والأزقة.

هارون: إنهن عاريات هنا تماماً.. داخل قصور حريمنا.

يحيى: هناك تغتسل النساء والرجال معا في الحمامات.

هارون: وهنا عشرات النسوة يغسلن واحداً منا(١٢٣ - ١٢٤).

ومما يلفت الانتباه حرص موكري على وحدة المنظور إلى شخصياته، لكي لا يتهم بممارسة العسف. وهو كما نلاحظ من الحوار السابق لا يحكي عن أخلاق الخلفاء العباسيين وحدهم، وإنما عن أخلاق البرامكة، الذين كانوا يحفرون الأنفاق تحت بنية الخلافة، لتدميرها. ودوما فإنه ثمة تبريرات، تطلقها هذه الشخصية أو تلك، للتستر على سلوكياتها المعيبة. وغالباً ما يكون الدين هو التبرير الأهم الذي تتم عملية التخفي وراءه للقيام بكل ما هو شائن ومعيب:

جعفر: أتعجب.. امرأة مات زوجها.. وأي حرج في أن أتزوجها.. هل يمنع الدين الإسلامي ذلك؟

يحيى: لا تتحدث عن الدين. الدين لهم شيء وللآخرين شيء آخر.. يتلاعبون بهذا الدين من الأعلى إلى الأسفل حسب مشيئتهم.. أو بالأحرى.. إنهم لطخوا قدسية هذا الدين.. جعلوا من سواد الناس دواباً حمّلوها بالدين.. استغفر الله. إنهم امتطوا الدين أيضاً(ص١٦٠).

لقد صدق جعفر بن يحيى حينما قال بأن الحاشية ما هي إلا الوجه الآخر للحاكم الذي تنعكس عليها تصرفاته . ربما أراد موكري تصوير صراع بني العباس مع البرامكة ، إلا أن ما هو أهم أنه من خلال تصوير هذا الصراع، استطاع أن يقدم نصا فيه الكثير، مما يقتضي التفكير به لبناء الدولة العقلانية والمجتمع العقلاني.

تأتي المسرحية إذن من أجل تحطيم الأوثان، التي زيّنت صورها الثقافات المتسلطة القاهرة. أو بمعنى آخر، فإن موكري الواقعي ، يقدم هارون على حقيقته، وكذلك الصراع بينه وبين البرامكة، فإذا كل ما نراه ونسمعه، إنما يحدث من اجل الوصول إلى الكرسي والاستحواذ عليه.

هارون: أريد دواء آخر.

جبريل: الدواء لأي شيء؟

هارون: أريده من أجل تبديد الخوف وليمنحني الهدوء.

جبريل: من الضروري أن نعرف: الخوف مماذا؟

هارون: (يضرب كرسي العرش الذي يجلس عليه) من هذا..

جبريل: إنه جامد وليس حيا كي تخاف منه.

هارون: إنه حي وبألف روح.. يدفن الآلاف مثلنا.. ويبقى كما هو.. إنه مثل عاهرة عجيبة.. كل فترة تعلي أحدا على جسدها.. وذلك الشخص ما إن يصعد عليها حتى يغترّ ويصبح أبله.. أحمق.. ويعرف أنها كانت تحت شخص ما قبله وستكون تحت آخر بعده.. إنها عاهرة يحبها كل من يصعد فوقها حدّ العبادة.. أنا لم أعرف أن هناك عاهرة محبوبة بهذا القدر.

جبريل: مولاي فهمت.. تريدون المحافظة عليه.

هارون: لا فضّ فوك..(ص١٧٤).

ويعدّ المشهد السابع من الفصل الخامس مثالاً طيباً عند الحديث عن المعمار الفني في المسرحية. ففيه نتبين علوّ قامة الكاتب الذي استطاع تقديم بنية صورية فيها من بلاغة الدلالة الكثير، وكما هو شانه في بقية المشاهد. وهذا المشهد بما فيه من العلامات يدعونا للنظر إليه على وفق المنهج السيمانطيقي. إننا أمام لعبة – دالة، يدعو هارون إليها جعفر بحضور العباسة، وذلك بعد أن أصبح متيقناً بأن صراعه مع البرامكة، قد وصل إلى مديات يصعب التراجع عنها، وبالذات بعدما اكتشف العلاقة بين جعفر والعباسة. ولم يتوقف الاكتشاف عند هذا الحد، وإنما اكتشف كذلك أن آل برمك قد امتد نفوذهم إلى مختلف الأمكنة في الدولة، وأنهم إنما يتحركون كالصدأ في جسد الخلافة لينخروه. إنه ومن أجل أن يفجّر الصراع على وفق ما يعتقدها الطريق الأمثل للقضاء على جعفر، يدعوه للصعود إلى أعلى النخلة، ليأتي بثمرات يقدمها إلى العباسة – حلمه لاكتساح جسد الخلافة أيضا. وهو حينما يطلب منه الاتكاء على يديه ليتمكن من الصعود والمجيء بالتمر، فإنما من أجل أن يفضح أطماعه في التسلق على الأكتاف للوصول إلى كرسي الخلافة والسيطرة عليه:

هارون: آمرك.. ضع قدميك فوق يديّ واصعد عليهما.

جعفر: (مضطراً يضع قدميه فوق يديّ هارون ويعلو، لكن يديه لا تصلان إلى التمر) مولاي إنها عالية كثيراً ولن تصلها يدي.

هارون: (يضحك بقهقهة) هل تعلو قدر كرسي الخلافة؟ أجبني جعفر.

جعفر: (بارتباك) مولاي عالية كثيرا ولا تصلها يدي.

هارون: ما دام الأمر كذلك فعليك بوضع قدميك فوق كتفي. حاول كي تصل يداك إلى التمور الناضجة.

يحيى: لا جعفر لا تفعل هذا.. هذه جسارة لا تناسب مقام الخلافة.

هارون: جعفر.. الشكر لله.. استولت الأسرة البرمكية على جميع شؤون البلاد (ص١٩٣ – ١٩٤).

إن هارون الرشيد هو الانسان حيثما كان، بصرف النظر عن اسمه ودينه وقوميته. وهارون الأول هو نفسه هارون الثاني، وكلاهما هو هارون المسرحية، أي هارون الواقع وليس هارون التاريخ المزعوم. وهما على الرغم من الخلافات مع جعفر، لن يختلفا عنه إلا بفارق الاسم. فالأفعال التي يقوم بها الثلاثة هي نفسها، بدلالة ما يشير إليه هارون، من قيامه مع جعفر باللعب في ثوب واحد في أيام طفولتهما. إن موكري مع مشاهد النهاية، وتصاعد وتيرة الصراع، يقدم إيقاعاً دراميا متسارعاً، يحكم فيه على الجميع بالموت، عباسيين كانوا أم برامكة، وذلك عبر بنية صورية مدهشة، وتوتر درامي من شانه أن يدفع المتلقي لحبس أنفاسه، خشية أن تصله نيران الانتقام من البرامكة.

هارون: (يدور حول زبيدة كالمجنون) زبيدة.. زبيدة.. أنظري إلى سلطان هارون.. كيف أضرم جحيماً في هذه الدنيا.. الشراب.. الشراب.. ناوليني الشراب لكي تتوهج النار التي في داخلي أكثر. زبيدة.. هل رأيت بغداد بهذا الجمال قط؟

زبيدة: أنظر إلى ذلك اللهب الأحمر.. قصر أي واحد منهم؟

هارون: ذلك ليس قصراً واحداً.. إنه اثنا عشر قصراً بجانب بعضها.. أنظر جيداً.

زبيدة: ها قد احمرّت بغداد برمّتها اشتعالاً.

هارون: (يمسك يد زبيدة) إشربي.. أرقصي مثل النار الحمراء.. رقصة حمراء مجنونة.. هيا صحيح أن التحليل السوسيولوجي كالذي دأبت عليه هذه الدراسة لا يستنفذ كل جوانب العمل الفني، إلا أننا ما دمنا بصدد نص مسرحي يخالف السائد في المخيال الجماعي حول شخصية هارون الرشيد، ذلك الخليفة العباسي، فإنه سيصبح – هذا النوع من التحليل– المقترب الأهم إلى النص، دون أن نلغي إمكانية البحث عن مقتربات أخرى سواه، ودون أن يغيب عن أذهاننا أننا أمام معالجة جمالية، يحرص فيها صاحبها على إثارة المتلقي، بتوظيف أشكال من الدراما في مفاصلها الجانبية، تمتاز بالغرائبية والإدهاش ، وحتى فإنها في الأبنية اللغوية، تؤكد على أن موكري يعد واحدا من صناع الدراما الماهرين، وهو من أجل إتمام صنعته، وإظهارها على أحسن وجه، يستخدم كل ما يمكن أن يثري ذائقة المسرحية، ومثلها الذائقة الجمالية للمتفرج، الذي سيرى هارونا مغايراً لما في ذهنه عن هذا الخليفة العباسي.

---

* **محمد موكري**، هارون الرشيد (مسرحية)، ترجمة غفور صالح عبد الله، دار ئاراس للطباعة والنشر، الطبعة الثانية،

أربيل ٢٠٠٦.

رِثَـــاءُ السَّـــراب

د. حسام اللحام

مُنْذُ سَبْعِ سِنينَ

-وَأَنْتِ وَرَاءَ الغِيابِ-

أُحَاوِرُ عَيْنَيْكِ

أَبْحَثُ عَنْ لَحْظَتِي الذَّاهِبَهْ

وأُلَوِّنُ هذا الفَرَاغَ الكَئِيْبَ

بِلُؤْلُؤِ ضِحْكَتِكِ الغَائِبَهْ

مُنْذُ سَبْعِ سِنينَ

أُحَاوِلُ أَنْ أَجْعَلَ الظِّلَّ ظِلِّي

وَأَنْ أُسْكِتَ المَوْجَةَ الغاضِبَهْ

مُنْذُ سَبْعِ سِنينَ

تُسَافِرُ مِرْآةُ رُوْحِكِ

فِي مُدُنِ القَلْبِ

تَسْتَلُّ أَغْصَانَهُ الهَارِبَهْ

لَمْ أَكُنْ قَبْلَ هذا الغِيابِ

شاعر من الأردن.

صَدِيْقَ اليَبَاسِ

وما كانَتِ الرُّوْحُ مَحْلاً

وكانَتْ غُيُوْمُ السَّمَاءِ

تُدَاعِبُ حُلْمَ الشَّجَرْ

كُنْتُ لَمْسَةَ قَلْبٍ شَفِيْفٍ

تُهَدْهِدُ قَلْبَكِ حتَّى السَّحَرْ

كَمْ كَبِرْتُ بُعَيْدَ السَّفَرْ !

كَمْ تَغيَّرَ وجْهُ القَمَرْ !

كَمْ كَتَبْتُ ... نَطَقْتُ... اعْتَذَرْتُ

وَأَوْدَعْتُ شِعْرِي الدَّلِيلا

فَمَا زِدْتِ إلاّ جَفَاءً ثَقِيْلا

وصَارَ الطَّرِيْقُ إلَيْكِ

طَوِيْلا ... طَوِيْلا

سَوْفَ أَدْفِنُ

- بَعْدَ احْتِرَاقِ القَصِيْدَةِ -

ما كَتَبَتْهُ يَدَايَ

وَأَطْوِي زَمَاناً جَمِيْلا

تَحَجَّرَ فَوْقَ رَمَادِ الخُطَى العَاثِرَهْ

سَوْفَ أَكْتُبُ فِي الذَّاكِرَهْ :

هَهُنَا... تَرْقُدُ الغَيْمَةُ العَابِرَهْ

هَهُنَا... تَرْقُدُ الغَيْمَةُ العَابِرَهْ

بَغْــل الـحــوراني

مهدي نصير

من قمَّةِ الجبلِ المُطلِّ على حقولِ القمحِ والزيتونِ
كان يُطيلُ جلستَهُ المسائيَّةَ في الشُّرفَةِ
حيثُ كانتِ المَلِكاتُ تأتيهِ بزيتٍ ونبيذٍ
من معاصرِهِنَّ في السهلِ الفسيحِ
حيثُ كُنَّ يزرعنَّ الحقولَ
ويشترينَ منَ الملوكِ في الشَّمالِ
الفأسَ والمِحراثَ
والملكُ الحِثيُّ يصهرُ الحِجارةَ السوداءَ
كي يصنعَ منها أُعطياتٍ وهدايا
للمليكاتِ اللواتي كُنَّ أجملَ الأميراتِ
على سواحلِ الماءِ المُعمَّدِ بالنَّبيذِ
والخيولِ والرِّماح .
كان الغُزاةُ يسقطونَ فوقَ أبوابِ السُّهولِ
ترى جِيادهمُ القتيلةَ تحتَ عُشبِ الفجرِ
والقمحِ الذي حُمْرَتُهُ كانت
نبيذَ العائدينَ منَ الحصادِ والقِتالِ
واحتفالاتِ النَّصرِ في شُرفَتِهِ الملكيَّةِ فوقَ الجِبال .
كانَ في الشِّتاءِ يمتطي جِيادَهُ
ويُمسِكُ الغَمامَ في قبضَتِهِ
يسوقُهُ نحوَ الحقولِ

شاعر من الأردن.

تحفُّهُ المراكبُ الذَّهبيَّةُ التي تقودُها

الجِيادُ والثيرانُ والحُقول .

كانَ يستريحُ في بيوتِ الطِّينِ

كانَ يشربُ النَّبيذَ والزيتَ الإلهيَّ

وكانوا يُطعمونَ الخيلَ

من قمحِ البيادرِ والسُّهول .

كانَ خجولاً فاتناً وقاسياً

وكانَ يعشقُ الصبايا حينَ كُنَّ يَعُدنَ من بينِ الكُرومِ

وكُنَّ يحْمِلنَ جِراراً طافحاتٍ بالنَّبيذ .

كانَ يُغنّي

وتُغنّي مَعَهُ كلُّ صبايا السهلِ

كانَ يعزفُ النشوَةَ في طُنبورِهِ

كانَ يُزوِّجُ الصبايا في المواسمِ التي تفيضُ بالحِنطَةِ

والزيتونِ والماءِ الذي يدفُقُ شَفّافاً

كوجهِ أميرَةٍ من سهْلِ حوران .

****

في ليلةٍ شتويَّةٍ

كانَ ينامُ فوقَ فرْشَةٍ منَ الحَريرِ في الشُّرفَةِ

كانَ تحتَ عينيهِ الصَّغيرتينِ واللامعتينِ

كلُّ قمحِ السَّهلِ

كانَ يحلُمُ

كان النَّدى ما زالَ فوقَ الطِّينِ

والحقلُ يموجُ قمحُهُ بالكبرياءِ

واليماماتُ تحطُّ فوقَ شُرفتينِ

كانتا تُطلاّنِ على البحرِ البعيدِ والصحراءِ

حيثُ كانتِ السماءُ تستيقظُ باكِراً

على صوتِ الغُزاةِ في مراكِبِهم التي زخرَفَها

صُنّاعُ ماهرونَ منْ جُزُرٍ بعيدةٍ وغامضةْ .

حينَ أفاقَ هبَّ مذعوراً

وأطلقَ نحوَ قمحِ السهلِ نظرتَهُ البعيدةَ

ثُمَّ غابَ في بُكاءٍ ...

جاءَهُ يركضُ خائفاً

مسَّحَ بالزيتِ يديهِ

شَعْرَهُ الطويلَ / وجهَهُ :

ـ أراكَ يا بُنَيَّ غامضاً وغائماً

وفي وجهِكَ رؤيا

وعلى شُرُفاتِكَ انكسَرَتْ

قناديلُ الظلام .

ـ أبتي أراني راحلاً نحوَ البعيدِ

حاملاً رأسي وتأكلني الخنازيرُ وقُطعانُ الذئابِ

أبي أرى السهلَ الفسيحَ

وجنَّةَ الدنيا تُبادُ

ويُحرقُ القمحُ بزيتٍ

قطَّرتْهُ العَلَقاتُ السودُ منْ دمي

أبتي أراني مُسجّى في حقولِ القمحِ مقتولاً

وتولغُ في دمي كلُّ الكلاب .

ـ بُنَيَّ قُمْ

وغسِّل الشَّعْرَ الجميلَ

وارتدِ ثيابَكَ التي منَ القُطنِ الملوكيِّ

الذي قطَّفَهُ من الحُقولِ

أمهرُ الزُّراعِ والصُّناعِ والمُلوك .

ـ أبتي أخافُ أنْ أغيبَ دونَ عودةٍ

وأنْ تموتَ من بعدي الحقولُ

أخافُ أنْ أمضي

وأنْ يأكلَ جنّاتي الخَرابُ والأُفول

أخافُ يا أبي منَ الظلامِ والذئابِ

والحرائقِ التي رأيتُها تشُبُّ في السُّهول .

ـ بُنَيَّ في الغدِ سوفَ أُعطيكَ عناةَ زوجةً لكَ

فاقرعِ الأجراسَ

أطلقِ المُهورَ

أطلقِ الثيرانَ

أحرثُ الحقولَ والحظائرَ

والقلوبَ الباردةْ .

****

. عنـاةُ يا مليكَتي

هل تقبلينَي لكِ بعْلاً

وأباً لطفلكِ الغائبِ ؟

هل يحملُ قلبُكِ الصَّغيرُ حُزني ؟

وعذابي ؟ ورحيلي ؟

. في الغدِ هيءْ عُرسَكَ الملكيَّ

سوفَ أغسلُ الحُزنَ

وأمنحُ الحقولَ طِفلكَ الجديدَ سيِّداً

وحارِساً

سوفَ أُعيدُ وجهَكَ الجميلَ ناصعاً

يفيضُ ماءً وغَماماً

وصهيلاً وخيولاً .

****

إيلُ يرتدي ثيابَهُ الملكيَّةَ

وعناةُ ترتدي ثيابَها التي مِنَ الحَريرِ

وأنا على الشُّرفَةِ واقِفٌ

وفي يَدي فانوسيَ القديمُ

ثوبانِ مِنَ الصوفِ

وشال كنتُ أخْفيهِ

لأُهديهِ لها في عُرسِها

مُرصَّعاً بالقمحِ والأطفالِ والزيتونِ كانَ

لكنَّني هأنذا

أرى على السماءِ

شارَةً مِنَ الحِداد .

****

صوتُ إيلَ يأتي خافتاً :

أيْ بُنيَّ قُمْ وهيئْ ثوبَكَ الملكيَّ

قُمْ والبِس خواتِمَكَ التي مِنْ ماسِ صيدا

وأغانيكَ التي من سهلِكَ الطينيِّ

في أقصى الكروم .

أيْ بُنَيَّ

عَناةُ في انتظارِكَ الآنَ

على وجنَتِها عِشقٌ

وفي القلبِ الصَّغيرِ رقصَةٌ

وصولجانٌ وغِلال .

****

أُطلُّ مِنْ شُرفَةِ قصري

وأراكِ

تاجُكِ الملكيُّ يلمعُ فوقَ رأسِكِ الجميلِ

في يديكِ باقَةٌ مِنَ السنابلِ والكرومِ

وفوقَ شَعْرِكِ الطويلِ غابةٌ من الفَراشاتِ المُضيئَةِ

والعصافيرِ الصَّغيرة ...

في القصرِ كلُّ الحُجُراتِ كانت تزدهي بالضوءِ

والنجومُ كانت في يديَّ

في جيوبِ ثوبيَ الملكيِّ

كي أنثرَها فوقَ حقولِ الطينِ

عندما ستحملُنا عَروسينِ

مراكبُ إيلَ نحوَ المعبَدِ الجَديد

كانَ أُلوفُ الصانعينَ ينحتونَهُ بينَ الحقولِ

ويزرعونَ حولهُ غاباتِ من منازلِ

الزّارعينَ والرُّعاة .

****

صوتُ إيلَ يأتيني بعيداً :

أيْ بُنَيَّ

كانَ صوتاً خافتاً وخائفاً

لم أرَ إيلَ يبكي

لم أرَ الخوفَ على عينيه يوماً ..

قُمتُ من نومي

لبستُ أجملَ الثيابِ الملكيّاتِ

لبستُ درعي

حملتُ صولجاني

ولبستُ تاجيَ الذي أهداهُ لي

في عيدِ عُمّادي الأخير.

نزلتُ من قصري تحفُّ بيَ المزاميرُ

وآلافُ الدُّفوفِ

كانتِ الخيولُ في السّاحةِ ترقصُ

والصبايا السُمرُ

كانَ الخمرُ في جِرارِهِ

وكانتِ الموائدُ الملكيَّةُ النكْهَةِ

كانَ يفوحُ عِطرٌ من صنوبَرَ

كانتِ الممرّاتُ العريضةُ

بالملوكِ تزدهي

وبالأميراتِ الفاتناتِ

كنتُ أهبِطُ في هُدوءٍ نحوها

كنتُ اقتَربتُ من عَناةَ ..

أمسكتْ كفّي

وقبَّلتْ جبيني ويدي

وأجلَستْني قُربَها

قبَّلتُها وتَلفَّتُّ حولي

كنتُ أبحثُ عن أبي :

أينَ أبي؟

عناةُ أينَ إيلُ ؟

كنتُ خائفاً

عناةُ إني خائفٌ

يسكنُ قلبيَ السَّوادُ والحِدادُ والمرض .

عَناةُ تدعوني بكفّيها

بإصبعِها الصَّغيرِ كي أُراقصَها

أقومُ

وأتَّكي على عَصايَ

أبدأُ الرقصَ

تبدأُ الرقصَ

وتسقيني بكفَّيها نبيذاً

من جِرارِها العتيقاتِ

وأشربُ من يديها كالرَّضيع .

سكرتُ

عُدتُ حاملاً كأساً من النَّبيذِ

حينَ فجأةً توقَّفَ الرقصُ

صرختُ : أينَ إيلُ ؟

أينَ سيِّدُ الجبالِ والسُّهولِ ؟

أينَ أنتَ يا أبي ؟

××××

في الأفقِ البعيدِ

كانت غيمةٌ منَ الغُبار

كانت خيولُ القصرِ جافلةً

وتصهُلُ

كانَ صوتي ضائعاً

ومُمسِكاً كنتُ برُمحي

وعناةُ أمسَكتْ مَعي برُمحِ

وتقدَّمتُ

ورائي كانَ وجهُ عَناةَ

كانَ الجمْعُ قد تفرَّقوا

وساحةُ الرقصِ مليئَةٌ

بأشلاءِ الجرارِ

والنَّبيذِ والشِّواءِ

والحَريرِ والفراءِ

والقلائِدِ التي منَ الزُّمرُّدِ الخالصِ والعَقيقِ..

. عَناةُ عودي لأبي

وأيقظيهِ

أيقظي إيلَ العظيمَ الرّوحِ من غفوتِهِ

سوفَ أحاربُهم وحيداً

ريثما ينهضُ

هيّا عناةُ / أسرِعي

. لن أتركَكِ

سوفَ أُقاتلُ الغُزاةَ مَعكْ .

****

صوتٌ بَغيضٌ يقتربُ

كنتُ أراهُ في الغُبارِ

رُمحُهُ يلمعُ

وجهُهُ يلمعُ

ذقنُهُ الملكيّ

شَعْرُهُ المُرجَّلُ

خيلُهُ

عيناهُ تستمطِرُ رملاً هائجاً

ويداهُ تسقطانِ

كنتُ خلفَهُ وكانَ يسقطُ

كانَ يتَّكي على الطّينِ / اقتربتُ منهُ

كانَ بعيداً

وكانت خنازيرُ برِّيَّةٌ تتقافزُ من حولِهِ

وتُمزِّقُ

تأكلُ من لحمِهِ

وتُجرجِرُهُ

كنتُ أركضُ خلفَ يديهِ المُدمَيَتينِ وأبكي

وكانت تدورُ حواليهِ في حلقَةٍ

وتعودُ لتشرَبَ من دَمِهِ

وتُمزِّقَ أحشاءَهُ

وتُثيرَ الزوابعَ من حولِهِ

وتُقسِّمَ أشلاءَهُ بينَها بالتساوي .

جلستُ على رأسِهِ بعدما ذهبوا

وحملتُ بقاياهُ بينَ يديَّ

ورحتُ أدورُ بِهِ

دَمُهُ فوقَ ثوبي

وأحشاؤهُ كانَ يقطُرُ منها الدَّمُ الذهبيُّ على الطّينِ

كانَ يغورُ سريعاً

وكنتُ أخورُ وأضعُفُ

كنتُ أذوبُ

وكانَ ثقيلاً

تنحَّيتُ حقلاً وأخفيتُهُ بينَ عُشبٍ طويلٍ

ورحتُ أُدوِّرُ عن قصرِهِ

تُهتُ بِضعَ سِنينَ / وبِضعَ قرونٍ

وحينَ رجعتُ

وجدتُ قصورَكَ منهوبةً

ورأيتُكَ تبكي

على حجرٍ جائعاً وغريباً

ورثّاً / نحيلاً / هَزيلاً

ويملؤ وجهَكَ شَيبٌ

ويملؤ قلبَكَ يأسٌ وبؤسٌ ونار .

****

عَناةُ في عمّانَ

في اربدَ في دِرعا

وفي دمشقَ في بيروتَ

في جِنينَ

كانت ترتدي ثوباً من الصوفِ

وخُفّاً من قِماشٍ رَطِبٍ

وتشتري خُبزاً يبيساً لأبيها النائِمِ حُزناً

وبعْلِها المُضرَّجِ بينَ أعشابِ الحقول .

هديل الأفنان

◄ **يوسف حمدان**

نظـمُ القـوافي بِكُحـلِ العينِ يغـريني وسِـحرُ عينيـكِ يقتلُنـي ويحيينـي

أنـا لا أبـالـي بـأطيـارٍ عـلـى فَنَـنٍ ولا هـديـلِ يمــامٍ ليسَ يشجيني

إنّـيْ أحبّـــكِ والأشـعارُ تفضحُني أمــا رأيـتِ حضـورَكِ في دواوينـــي

يـا أخـتَ قلبٍ ثَـوى في كــلِّ أغنيةٍ حتّـى حسبتُكِ مـن شعري وتلحيني

مُــدِّي يـديـكِ إلـى قلبـي فَفيـهِ شذَى تِلْـكَ الأُنـوثـةِ مـن هَـذي البساتينِ

مـا كنتِ ذكـرى تـلاحِقُني لِتَرْجُمَنِي ولا (جِمَـارًا) تُقَـدِّسُهـا شَياطِيْنِي

شـتَّانَ بيـنَ (مـلائكـةٍ) تهـادِلُني وبـينَ إمــرأةٍ لــم تعتنـقْ (ديني)

أَهْـيَ العيـونُ الّتي أشكو لهـا وجعي؟ أَمِ القُلــوبُ الّتي تمضي وتدميني؟

يا حـادِيَ العيسِ زِدْني في الهوى وجَعًا أمـا كفاني (حِدائي) لا يواسيني؟

ياليـت تـدري ريـاح العمر ما وجعي وليتَ تدري جراحي عن سكاكيني

يـا حـادِيَ العيسِ عَـرِّجْ عـن منَازِلِهـا ليـلايَ ليستْ بِهَا.. الأطلالُ تُنبيني

◄ شاعر من الأردن.

غربة الحرير

سعد الصالحي

-١-

أرق

مدفأة

مصباح زيت

زكام

وذاكرة لا تنام.

-٢-

اضحك

صارت الكلاب تضحك

ونحن نضحك

......

الكل يضحكون.

-٣-

تبرق على صفحة القمر

كغربة الأثر .. في عزلة الصحراء.

-٤-

أواه ياصباي

أما غادرتني يوما؟!

-٥-

لا بأس بالخمر

لاختيار الفخ الأخير.

-٦-

أمزق العنوان

وأغلق الكوة الوحيدة

شاعر من العراق.

في كرة الإسمنت .. التي

أحيا بداخلها.

-٧-

من يشرخ جلدي في المنام

ويفتح مساماتي ... للنحيب؟

-٨-

لا أعرف كيف يسكت الصمت

كل هذا الصراخ!

-٩-

نشق رحى الزمان

ولأطفالنا الغض نقبع في رطوبة الكبرياء.

-١٠-

هذا الرجل الأحدب ...

يبصق دائماً.

-١١-

هذه الجراح ...

شراك لقاءاتنا الدامية.

-١٢-

تلك الصحون ...

تبرق بصلعتك.

-١٣-

كاستقامة الأنابيب ...

تظل كذاك .. مجوفاً .

-١٤-

حنجرة .. تصعد ، تنزل ،

ولسان .. مازال يزلزل.

-١٥-

مطأطئ ..

لا يليق بك الحشد.

-١٦-

امرأة

تعلم أني سأنفجر.

-١٧-

تغضنت كل أشكال جسده ،

ما عاد سوى بعض طيات ،

تخفي .. ركن مقاتل مهجور.

-١٨-

الصمت

يتصرف بالأزمنة .. حراً

كأنه الوقت .

-١٩-

أجن من طوطميتي بين الصلب والترائب ..

أتراني أتوثن في رأس تردى

بين انحناءات الضلوع والجلد المراق !؟

أدعيه أسراً

ويدعيني انعتاق ،

وقودنا كأس

لكنما

لكل مذاق .

-٢٠-

آمال مجدلية

تغمر ظلال الصلبان على قمم التلال المجيدة

وهي هناك .. وحيدة ،

تبتهل لأرضة اليباب

فتهوي الأخشاب

ويهوي الجسد المصلوب

فتطبع قبلة

على شفة الحبيب اليابسة .

-٢١-

كطائر الغبار

عيناه ..

حين ينتهي الأرق

كلتاهما ..

تلاحق النهار .

-٢٢-

أمشط أوقاتي بالمغادرين إلى جميع الجهات ،

أحدق في النوم إلى الأبد ،

وعيني ملؤها الحشرات .

-٢٣-

بين يدي قزم صغير من المطاط

يبتسم دائماً

يفقد ساقيه عادة

لا يزعجني أن أعيدهما

فهو يبتسم دائماً ،

حين أقوم بكل ذلك

لا أقاوم حزني ودموعي

فتلك اللعبة المطاطية الصغيرة .. كانت

هديتها الأخيرة.

-٢٤-

لن نحتكم للصافرة

كلهم دجالون على خطوط التماس ،

اطلق سراح المجانين

واكتفِ

بالطفل المكركر بالتجربة المريرة ،

فز .. بالضربة الأولى

والضربة الأخيرة.

-٢٥-

ستظل – أبداً – أيها الصغير

تفتح عينيك على ستائر مسدلة.

-٢٦-

إني أنا المنتصف ...

فلم الساعة الواحدة .. شتاءاً!

-٢٧-

لنرتبك ..

ربما نمضي كل إلى بقعة

لا يتسع لها الضجيج .

-٢٨-

من منا يرتكب هذه العلاقة

ويفسد صفقة الغياب ؟

(قصة قصيرة)

الشغف المنسي

◄ عدي مدانات

أغلقت السيدة عطاف الكتاب، وبكت بصمت. حدث ذلك عند حلول المساء، وليس في المنزل سواها. مكثت في هدأة المكان مستسلمةً لهذا القدر من العاطفة الشفيفة الطارئة، التي تجمعت في صدرها على مهل مستتر، ثم وضعته على حجرها، وفيما كانت تتلمس غلافه براحة يدها وتضغط بلطف، أخذت مسحة الحزن بالتلاشي، لتحل محلها بالشفافية نفسها بهجة غير مألوفة هي الأخرى، فرفعت رأسها وهي على هذه الحال، وحدقت في السقف لدقائق، ثم نهضت واقتربت من خزانة زينتها. لم تكن على سطحها الأملس قطعة واحدة من مساحيق التجميل، وكان المقعد متوارياً في الفتحة المخصصة له.

مكثت تنظر إلى نفسها عبر المرآة وتتأمل وجهها. كان شَعر رأسها حالك السواد، ينسدل على كتفيها، فجمعت نهاياته وأخضعته لتعديلات مختلفة، وخلال ذلك تتوقف، وتعاين الاختلاف، الذي أحدثه كل تعديل جديد، ثم انتقل اهتمامها إلى الوجنتين. ضربت الواحدة منهما براحة يدها ضربات عدة ملطَّفة فتخَضَّبا، ثم تلمست أنفها الدقيق الذي ينتهي إلى فتحتين صغيرتين مقبولتين، ثم لامست شفتيها المطبقتين وعاينتهما وهما على هذا الوضع، ومرة ثانية مع ابتسامة خفيفة.

اتجه نظرها إلى درج الخزانة، ثم أمسكت بمقبض واحد وسحبته، وأخذت تُخرج مستحضرات التجميل وتضع الواحد تلو الآخر على سطحها، ثم تجمعها في صفوف، مساحيق الوجه، أصابع تلوين الشفاه، العطور، طلاء الأظافر، مشابك الشعر. ابتعدت إلى الوراء خطوتين وتأملت مشهد مستحضرات التجميل المكتمل بعين الرضا وابتعدت. اتجهت إلى الهاتف وضغطت على الأرقام وانتظرت، ثم بزغ بعينيها فرح أكثر وضوحاً، وقالت:

- عدنان، أسوف تتأخر كعادتك؟

....

- لا، لا أحتاج إلى شيء.

....

- كل ما في الأمر أنني أفتقدك.

....

◄ قاص من الأردن.

- لِمَ تستغرب؟ المرأة تفتقد زوجها وإن لم تعلن صراحة.

....

- ثلاث ساعات! ستجدني نائمة، فأنت تعرف أن المدارس ابتدأت.

أنهت المكالمة، ثم عادت إلى مكانها، وجلست، ولوقت طويل لم تفعل شيئاً غير الاستسلام لمشاعر جديدة اكتنفتها. نهضت على حين غرة واندفعت نحو خزانة الزينة، وفتحت الدرج، وأعادت مستحضرات التجميل لتستقر بداخله. عادت وجلست بقنوط، وبقيت على هذه الحال، حتى بعد أن حضر الأبناء وأحدثوا تلك الجلبة، التي تستدعيها بداية العام الدراسي وتقتضي مشاركة الوالدين.

وفيما كان الأبناء الثلاثة يشاهدون برامج التلفاز، أخذت الكتاب من جديد، وانتحت جانباً وشرعت في القراءة، ثم وضعته جانباً، ونهضت واتجهت إلى الحمام. قضت وقتاً طويلاً داخله، وخرجت مبلّلة شعر الرأس، تحيط جسدها بمنشفة تغطيه من الكتفين، حتى أخمص القدمين واتجهت مباشرة إلى غرفة النوم. سحبت المقعد الخفيض، وجلست قبالة المرآة، ثم أخرجت مستحضرات التجميل، ووضعتها على سطح الخزانة، وبدأت بتجميل نفسها. ابتدأت مع الحاجب ورموش العينين، بصبغهما بالكحل الأسود، وحين انتهت بزغت بهجة واضحة في عينيها. امتدت يدها إلى مدهون بلون الجلد، وأخذت برأس إصبعها شيئاً منه، ثم مرت على التجاعيد الخفيفة تحت العينين وحولهما، ثم أخذت برأس إصبعها شيئاً من مدهون أحمر ومرت به على وجنتيها بخفة ونعومة، وانتهت إلى الشفتين، فأخذت أحمر الشفاه، وراحت تمرره عليهما بحرص وأناة.

جاء دور شعرها، فاستعرضت عدداً من التسريحات بأنساق مختلفة، حتى استقرت على تسريحة، بدت فيها واحدةً من أميرات زمن غابر، فقد فصلت الشعر من منتصفه ابتداءً من الجبين إلى مؤخرة الرأس بخط رفيع، ثم رفعت طرفي شعرها، وشبكت كل منهما بجانبٍ من رأسها، ولما وقع منظرها بنفسها موقعاً حسناً، طفحت البهجة على وجهها، فأطفأت الإنارة وفتحت النافذة، واتكأت بمرفقيها على حافتها، وراحت تراقب النجوم.

كان الأبناء قد خلدوا إلى النوم، واستتبّ هدوء في المنزل، وفي السماء انتشرت النجوم، ومن منزل في الجوار بلغها صوت فيروز، وعما قريب سيصل زوجها، وستكون بانتظاره، ولا تعرف بأي عين سينظر إليها، ولكنها تعرف أن كل شيء يتوقف على تلك النظرة. سمعت صوت انفتاح الباب، فخفق قلبها بشدة. أضاءت غرفة النوم، ووقفت عند فتحة الباب بانتظاره.

سمعت وقع خطواته وهو يقترب، فازداد خفقان قلبها، وودت في تلك اللحظة لو كان بوسعها محو كل شيء والعودة إلى ما كانت عليه قبل التبرج الذي قد لا يرضيه، لكن ذلك لم يعد ممكناً، فقد وصل. ما إن رآها حتى تسمّر في مكانه، واستطاعت أن تلاحظ تلك الغبطة التي بزغت في عينيه وهو يتأملها، فاغتبطت هي الأخرى، ولم تعرف كيف؟! ومن ابتدأ الخطوة؟! لكنها وجدت نفسها بين ذراعيه.

الحدود

◄ يوسف الغزو

غداً ... غداً جلسة النطق بالحكم. وسيعرف جابر أن هذه الأرض الصغيرة هي لي وليست له.

هكذا قال صبحي متحدثاً إلى زوجته أم زياد بثقة لم تعهدها فيه من قبل. كان يتحدث عن تلك القطعة الصغيرة من الأرض والواقعة على حدود سور بيته، وكأنه يتحدث عن وطن مغتصب يوشك أن يحرره. هذا الخلاف الحدودي بين الجارين صبحي "أبو زياد" وجابر "أبو عماد" قد أوشك على عبور سنته العاشرة دون أن تلوح في الأفق ملامح صلح ترضي الطرفين. شيخ الحارة عبد الكريم رمى بكل ثقله الاجتماعي، وحتى المادي لطي هذه الصفحة بكل الوسائل المتاحة ... عرض المناصفة، وتحدث ملياً عن فضيلة التسامح، وساق العديد من الأحاديث عن حقوق الجار، وسرد أكثر من مرة قصة جار "أبي دلف" ووصل به الأمر إلى التعهد بدفع قيمة هذه الأرض الصغيرة عداً ونقداً للذي يتنازل عنها إلى الآخر. ولكن المشكلة تحولت إلى عناد، بل إلى معاملة حدودية لابد وأن ينتصر فيها طرف على الآخر وبكل سلاح.

خلال العشر سنوات الماضية تحول موضوع الحدود بين الجارين "أبو زياد" و"أبو عماد" إلى حكاية كل يوم. الجيران يتحدثون، ويشتط بهم الخيال إلى توهّم أحداث ليس لها وجود. فإذا عثر زياد وهو في طريقة إلى المدرسة قالوا بأن عماد هو الذي وضع الحجر في طريق أو دفع به ولاذ بالفرار، وإذا رسب عماد في صفّه قالوا إن معلم عماد هو صديق حميم لأبي زياد، وهو الذي انتقص من علاماته إلى حد الرسوب أو الإكمال، وإذا سمع صوت في الليل أو حركة غير مألوفة في الحارة قالوا أنهم أقارب هذا أو ذاك جاءوا "يعلمّون" على الآخر، أي ينذرونه بأنهم هنا وأنهم قادرون على الوصول إليه حينما يريدون، وإذا ما شاهدوا "زياد وعماد" يلعبان معاً في الحارة هزوا رؤوسهم عجباً ولكن أحدهم يقول: هذه خطة وضعها الكبار لينفذها الصغار فيتشاجروا، ويدعي كل منهما أن الآخر هو الذي أثار الشجار، فيذهب بولده إلى المحكمة.

وخلال السنوات العشر الماضية ظلت الأرض الصغيرة منطقة حدودية متنازع عليها. وظل شيخ الحارة عبد الكريم يبذل ما في وسعه لفضّ هذا النزاع خوفاً من عبث أصابع السوء مثيري الفتن، الذين يصطادون بالمياه العكرة. فكثيراً ما كان أحدهم يسّر إلى "أبي زياد" بأنه قد سمع بأم أذنه أن أبا عماد قد قال في جمع من الناس أنه سيأخذ الأرض ويمرغ أنف أبي زياد في التراب، بينما يذهب هذا الواشي نفسه إلى أبي عماد ويقول له: أحذر أبا زياد فإنه يجمع أقاربه للاستيلاء على الأرض وضمها بالقوة إلى حديقة داره. وهنا وجد عبد الكريم أن الأمر يوشك أن يخرج عن السيطرة، حينما كان يهم بدخول بيته ذات يوم فسمع ضجة قريبة من بيت أبي زياد، فميز من بينها صوتي امرأتين تتشاجران.

◄ قاص من الأردن.

- من تظنون أنفسكم يا دار أبي عماد؟ لقد تحملنا منكم الكثير، وآن لنا أن نحطم رؤوسكم.

- أنتم تحطمون رؤوسنا يا دار أبي زياد؟ وهل عندكم رجال يفعلون ذلك؟

- ستعرفين أيتها الحقيرة أن عندنا رجال يأكلون رأس الحية، وحينما يعود زوجي سأجعله يقول لكم من أنتم.

- خوفتني بزوجك والله، وكأنني ليس لي زوج يرد عليه أو يعمله الأدب وأصول الجوار.

- نحن نعرف الأدب قبل أن نجاوركم. كان يوماً أغبر ذلك الذي أصبحنا فيه جيراناً لكم.

- هذا شرف لكم، ولكننا سنقتلعكم ليس من الأرض الصغيرة بل من داركم كلها.

- الأرض الصغيرة حامضة على أسنانكم، وزوجي وأقاربه سوف يؤكدون لكم ذلك.

عند هذا الحد لم يطق عبد الكريم صبراً فعبر إلى داره وطلب من زوجته أم خليل أن تسرع نحو موقع المعركة وتفصل بين القوات، ولو بواسطة هدنة مؤقتة حتى يتصرف، لقد وصل الأمر إلى حافة الانفجار، فهذه أول مرة ينتقل التحدي من الرجال إلى الأطفال ثم النساء، وأفلحت أم خليل بإدخال كل امرأة إلى بيتها، وطلبت من المتفرجات الانصراف بعد أن وبختهن على عدم التدخل لإصلاح ذات البين، وحينما عادت إلى البيت كان المختار عبد الكريم أبو خليل قد توصل إلى مخرج، قال لزوجته:

- قضية جارينا يجب أن تذهب إلى المحكمة.

ارتسمت دهشة على وجه أم خليل وقالت:

- محكمة؟! بين الجيران يا أبا خليل؟

- وما هو البديل يأم خليل؟ الموضوع أصبح جدّ خطير.

- هذا صحيح، ولكن ...

- الحكومة هي صاحبة الشأن وحكم القضاء هو الحل.

وها هي المحكمة توشك أن تصدر حكمها في هذه القضية التي امتدت لأكثر من عامين كاملين. وكان كل محام يعد موكله بالفوز في هذه القضية، ويطلب دفعة من الأجرّ على الحساب، وكانت المبالغ التي دفعت للمحاميين كفيلة بشراء أرض أكبر من تلك المتنازع عليها. وقد خيّل لصبحي "أبو زياد" بأن الحكم في جيبه غداً كما وعده المحامي، في حين كان محامي جابر "أبو عماد" قد طلب منه الاستعداد للاحتفال بتسلم الأرض الصغيرة كاملة وطي صفحة الحدود إلى غير رجعة.

كانت السماء ملبدة بالغيوم، والرياح التي تهب من الغرب تعوي وكأنها الذئاب، ونشرة الأحوال الجوية تحذر من أخطار الفيضان في المناطق المنخفضة وتطلب من أصحاب المركبات عدم الخروج إلا للضرورة القصوى، وأجهزة التلفاز تهتز شاشاتها بما يفيد أن البث سوف يتوقف. حتى لمبات الكهرباء كانت تنطفئ ثم تعود إلى الإنارة بما يدني أن التيار الكهربائي كله يوشك أن ينقطع قالت أم زياد:

- صبحي ليس لدينا شمع، قلبي يحدثني أن التيار الكهربائي سينقطع.

- وهل أذهب الآن واشتري شمعاً للإضاءة؟

- نعم، وحاول أن تكون الكمية كبير يا أبا زياد.

خرج صبحي، وعاد بعد قليل وهو يرتعش من شدة البرد وصفع الرياح الغربية الباردة وبيده علبتان من الشمع وهو يقول:

- بدأت الأمطار بالهطول، فأنا لم أشهد في حياتي مثل هذا الجو العاصف.

- حسنا أنك قد أحضرت الشموع.

- هل لدينا من الكاز والخبر ما يكفي؟

- لدينا من الكاز والخبز ما يكفي.

- الحمد لله، ولكني أخشى أن يتعطل العمل في الدوائر الحكومية غداً.

- ولماذا تخشى ذلك؟ هل أنت موظف؟

- وهل نسيتِ أن الجلسة التي سنستعيد بها أرضنا هي غداً يا أم زياد؟

- يبدو أني قد نسيت. ماذا يحدث لو كان الغد يوم عطلة؟.

- سوف تؤجل القضية لشهر آخر.

- جاءت الحزينة تفرح فلم تجد لها "مطرح".

وفي الخارج صفعت الرياح كل شيء، انقطع الإرسال التلفزيوني، وتكررت مرات انطفاء المصابيح، وبدأت أشياء كالحصى الصغيرة تتناثر على زجاج المنزل من كل اتجاه، وما هي غير لحظات حتى ومضى البرق فتلاه هزيم الرعد ، تمتم أبو زياد بصوت تشوبه نبرة الخوف "سبحان من سبح الرعد بحمده" انساحت المياه من السماء كافواه القرب، كان صوتها نغمة ترقبها المزارعون وسائر الناس منذ أسابيع، ولكن كان مخيفاً، فقد تواصل دون انقطاع لأكثر من ساعة.

تنامي الخوف في أعماق صبحي وزوجته. همس وكأنه يتحدث إلى نفسه "لو كان الأولاد هنا". سمعته زوجته فاجتاحها وجهه، ولكن تلك التعابير أبت إلا أن توثق الخوف فهتفت أم زياد:

- ولماذا الأولاد يا صبحي؟ هل ثمة خطر يهددنا؟!

- هه؟! ... خطر؟ ... لا ... لا ... ربنا هو الساتر.

وما كاد ينتهي من كلماته حتى كانت دفقة من الماء تنساح من تحت الباب وكأنها نبعت من داخل الأرض. فتح الباب لينظر إلى مصدر الماء فارتطم بموجة عاتية قذفت به وبالباب إلى الوراء. حاول إغلاق الباب من جديد فلم يتمكن .. صرخت أم زياد "يا ناس ... الحقونا" صرخ أبو زياد هو الآخر ... "أدركونا يا أهل النخوة" ... كانت المياه تنساب وتتجمع عند المدخل كالبحيرة .... وأوشكت أن تعبر إلى الحجرات الداخلية، فعاود صبحي وزوجته الصراخ، وما هي غير لحظات حتى سمعا أصوات أقدام عديده تتحرك في الخارج، وفأس تضرب الأرض... ومجرفة تتحرك التراب. كانت الأصوات مختلطة مع همهمات رجال يعملون دون كلل، فكرّ صبحي: "هل جاء رجال الدفاع المدني بهذه السرعة؟ وكيف جاءوا؟ ... لم يخبرهم أحد بهذه الكارثة .

بدأ تدفق المياه يخفّ تدريجياً، رغم تزايد كثافة الهطول وأصبح في مقدور صبحي أن يطل من الباب بحذر وخلفه زوجته أم زيادة. تقدم قليلاً إلى الأمام وأصبح قادراً على تمييز من كانوا يعملون عند مدخل البيت، فقد شاهد عدداً من الرجال والصبية يعملون في تقنية المياه عن المدخل بكل همة، لتنساب باتجاه آخر نحو الشارع وكم كانت دهشته شديدة حينما ميزّ من بينهم صوت جاره أبي عماد ومعه أخوته وأبناؤه وهو يقول:

الحمد لله على السلامة يا جار. هل تحتاج إلى خدمة أخرى؟؟

وليس من العسير أن نعرف ماذا جرى بعد ذلك.

(قصة قصيرة)

جـــن داري

نازك ضمرة

يومها أسحب كتاباً عن الرف: "مصاطب الآلهة" لجنداري (لمحمود جنداري لمن لا يعرفون) ينظر الناس والمارة لي باستغراب، في (داندردي)، سمه مقهى، ملجأ لجلي الهموم، وإن أردته مطعماً، أو لشراب خمر لذة، فالوقت بعد الظهر وقبل العصر، نظارات القراءة على عيني، أنفرد بطاولة صغيرة في منتصف الصالة، لم أجد مكاناً في إحدى الزوايا، وهل للمكان زوايا؟ جميع جدرانه من الزجاج، فإن لم يتأمل الرواد الداخلون ما تقرأ، فسيراك المارون والحالمون، وحتى الحائمون خارج جدران المكان الزجاجية، ربما بفضول الحيارى واليائسين، أو لاستكشاف بؤرة جديدة للهو، باحثين مهدّ فين يرقبون، كله فتنة تشبه الخيال داخل المكان، يتشاورون، يشيرون، ويؤشرون، الأنثى بداية أي موضوع في الداخل أو في الخارج، يحددون مكاناً لجلوسهم -إن وجد- داخل المكان، والمتع هنا وفيرة للشباب والمنفقين والمنافقين بلا حدود، والمراهقين العابثين المجربين واليائسين والمضللين والخانع والموعود، والمخلصين الصادقين والماكرين، جنداري يتوسط المائدة الصغيرة، ثاني اثنين يتململ إذ هما في داندردي، لا يدري من أين يبدأ على استحياء، أو كأن قميصه. . . للأسف كهل، شيء حاضر غائب أنت يا جنداري، والوحيد يحاول أن يبدو كهلاً، زادت سنه عن الستين، والتفنن في الجنون تراث أصيل هاهنا، رصّوا الرفوف بقوارير من كل لون وشكل، أو من عسجد حسبتها لؤلؤاً مصفوفاً، وقلائد تتماوج، تتدلى أو تتأرجح على أطباق الصدور الشهية المكشوفة، تطوق أعناق حسان وأرسغهن، وحتى كواحل الطويلات منهن، أتسرب وأتداخل في أعماق الأعين الحالمة، تشاهد كؤوساً تحتضنها الأيدي الحاكمة، قال أحد العارفين الخبراء، أو الخبثاء، لا توجد في الدنيا امرأة غير جميلة، المهم أن تحسن اللبس والعرض، وجنداري يتمنى أن يقول، ذوات الخمسينيات أدق وآنق في الاستعراض، والرحيق الحلو في الأزهار الطوال يجذب النحل من أميال، لا عليك يا ابن جنداري، فأغلب المستطلعين فراش يبحث عن نيران متوهجة، أطياف ملائكة تقمصت بشراً، وأي بشر؟ وبجميع الأشكال والألوان في كل متر في المكان، صرت مهيأً للشراب والطعام والهيام، وفنون نادرة وموسيقى وصخب حولك ومن كل اتجاه، لا تدري أية تقرّ عيناك.

أبسط كتاب المصاطب على منضدتي الصغيرة، تحت شهاب ساطع، كل شيء مدروس، الأنوار حالمة تحملك

قاص من الأردن.

إلى ما تريد وما لا تريد، أحاول التآلف مع كتابي العربي الذي أقرأ والموسيقى الغربية التي أسمع، وكأس شرابي الشامخ يسمو متعالياً في شموخ الواثق من نفسه، تتداخل السيمفونية بالأشياء المتحركة أمامك وتتكامل حولك وخلفك، تنبت لك عين من كل اتجاه، أحلم وأنا أحلم، يحاول جنداري اختطافي لهذيانه، لكنني لم أنشغل عن الفضوليين المستطلعين والكارهين. حيرني جنداري واسم المكان، يشارك جنداري أنامل ترسم صدراً أشعله رمان مرصوص، ولماذا داندردي سمّوه، تعبير صعب على اللفظ على الأقل لمثلي، يريد العاشقون أشياء لا نفهمها- داندردي- زادني حيرة وانشغالا مع نبش جنداري في المنخور، مساطب الآلهة وداندردي حصتي من عذاب هذا اليوم، التقيت "محمود جنداري" مرتين، إحداهما في بغداد، والأخرى في عمان، كلتاهما كانتا على عجل، لم نتحدث طويلا، ولم نطرق أي موضوع محدد، لقاءا تعارف أو للسلام عبوراً، لقاء بغداد كان بناء على طلبي، ولا أذكر من كان يقف معي في تلك اللحظات، وربما القاص حنون مجيد، أو هو حسب الله يحي، أتقمص الكهولة العفيّة، لكن الشيخوخة تغلب، طلبت من رفيقي أن يقدمني لجنداري للتعرف والتعارف، أشار له ولفت انتباهه، تقدمنا، تلاقينا، تصافحنا، تعارفنا، وافترقنا بعد دقائق خمس، أدار بعدها إحدى الحلقات النقدية في مربد ذلك العام، ربما كان لديه الكثير ليقوله، ومساطب الآلهة تعزز فكرتي وأنا هنا في داندردي، أتعبتني مساطبه، وأي آلهة تلك التي تحز رقابنا أو تطوقها؟ حتى في داندردي، وفي أعصابنا وصدورنا وعقولنا وكل ما نملك، وقت كلينا كان محدودا في خريف عام أربعة وتسعين من القرن الماضي، قص النسيان الكثير من أحلامنا أيامها.

"مصاطب الآلهة" جهد مضغوط لإبداع مقصود، أراد القاص جنداري أن يتحدانا بتفرده، يأمل أن لا يلحق الخراب ببيته وحتى ببيئته، يجمع ويفرق، يجرب ويخرّب، يبتكر ويتفرد، يتمادى فتضيع آثاره في النكهة المشعة من الكؤوس المتعالية حولنا ومما أسفل منها، تلك المتميزة، يبتلع شفتيها أو هوغوص بلا خوف، وركب الأربعة متداخلة، أريد أن أواصل المشوار مع مساطبك يا جنداري، لكن يده وأصابعها وعينيّ، وكأسهما الشفاف المفرغ، أسقنيها بأبي أنت وأمي، أصبحت يا جندار همي، لا يتقن كل طباخ تركيب مواده ومزجها، ولا نضمن إطفاء الحرائق في الوقت الصحيح.

محمود جنداري يبلور ثقافته المتمحورة، كاد يحاصرني كما حصرنفسه في بوتقة ، العراق وبعض مواطن العرب ومن سكن قبلهم أو بعدهم – تسكع وحب وحرب وأحلام مرعبة وخراب، يتمنى أن لا يسكن أحد غريب بعدهم ولا حتى معهم- العصفور (زو) يرفرف قرب أذنيّ، وفي داندردي يجلب معه كل العصافير بجمالها وهيبتها وجنونها وكأسي الفارعة مفرغة، هرج ومرج في الداخل وفي الخارج، حولي وأمامي وفوقي وربما تحتي، نسيم يحملني إلى كل اتجاه، وكؤوس مارقة وأمواه، الطائر زو العجيب مايزال يحلق بأجنحة قوية، أوصلني دهاليز القصر العربي وبيوتاً حوله، هوى على الأسطح، يرقب ساحات الإماتة، نشاهد ما يجري بوضوح واستيعاب، أشهد على كل حدث تطرق له. تنبثق لي أجنحة ترفرف لكنها ضعيفة، لا يروقني التحليق في مجالاته، ليتني لم أصحبه، أراد أن يفجرنا من دواخلنا، أن يجعلنا أسطورة جديدة قديمة، يعيد الخلق بتشكيل غامض وبخطوط خاصة، صعبة طرقه ومساربه، والحياة عليّ أقسى ما تكون في سجني معه اليوم في داندردي.

يفرش بسطا، يستحضر أطيافاً، يبني طرقاً، يجمع أقواماً من كل الألوان، يحاول أن يخلق لنفسه أرضية جديدة ولنا، ينسجها ويطرزها مع ثرثرات الجدات، و بغموض الأساطير المحيرة، حكايات نادرة عصية على كل إنسان، والأسى على الزمن المهدور، مرارة مجيدة مجيّرة، تفنن يائس في غير فائدة، أشرد من عوالمه محاولاً، لا أقوى على مقاومة التبجح في جمال مسفوح، لم يسعفني الصبر على الجمود، أشير للنادل بكأس أخرى، وأسرح، أتحدى جنداري متسائلاً مستنكراً: أعطني دواء عربيا قديما ما زال ناجحاً؟ اللهم إلا الكيّ بالنار، لكنه حارق مؤلم، وغير مضمون الفائدة، أنظر لشيخي وملهمي، لا أرى شبرا في جسده إلا وبه كيّ من نار، لم يشف من ألم عينه، ولا سلمت مفاصله وركبتاه ورقبته، كلها تيبست وتعطلت، و كلما نصحه أحد بنار أشدّ حتى يرتاح من آلام قادها، تيبّس لعشرين عاما قبل رحيله، وتعطلت لغة الكلام.

شهورعشر على اغترابي في أمريكا، لم أقرأ فيها شفعاً ولا وتراً من الصفحات بالعربية، حملت معي من الكتب والروايات والشعر والقصة بالعربية ما يكفيني عاماً إن كنت نشيطاً، أو أعواماً طوالاً إن بقي حالي كالأمس، قرأت كل ما وقعت عليه يدي بالإنجليزية، شدتني محطات التلفاز والإنترنت، هدرت من الزمن ساعات وساعات حتى التخمة أوالاضمحلال بحثاً عن صديق حقيقي أو صديقة، أحسست فقراً وجوعاً وبالملل، أنسيت نفسي وخيبتي، لكنني لم أنس أن أتمنى العودة لعمان.

ولجت مصاطب الآلهة اليوم، وألفيت نفسي أتجول في دهاليزها، أزداد لهفة لشرب المزيد، لا لتجلو الهمّ عني، ولا بد من سماع ما يحدث حولي في (داندردي). رنين السكاكين يزداد حدة، والملاعق والشوك أشواك تدمع عيني، (الديسبوزابلز) والبلاستيك تعلو وتنزل بين الأفواه والأطباق، تستقر على المناضد، أو تملأ الحاويات السود، روائح الطعام الزائد الزكي توقظني من أحلامي، تثير شهيتي لكل شيء كغيري ومن غيري وللطعام، وبدرجة أقوى بكثير من طبائخ جنداري، الجوع كفر، وأي زاد أريد، يتزايد عدد الواردين والآكلين، والماصين والشاربين، والضامّين والمردفين والحاضنين، هل الجنداري في جحيم مكان ما؟ مثلي ياترى؟ ولقلة دراهمي صحوت، وتحت تأثير شدّ الأمراس تجمدت، أحمل معي بطاقة الشراء الآجل، طلبت أكثر من حاجتي، أصناف من أطعمة لم أتذوقها من قبل حتى ولم أسمع بها، مررّت حلقي المصاطب، أحقد على كل الآلهة بدءاً من أبولو وفينوس ورع وعشتار وحتى أهرومزدا وانتهاء بالذقون المسترسلة في توحش، هكذا هو الحال هناك، ما دمت تقضي حاجتك بالدين فلتكن حتى التخمة (أو. . . هو الجوع يا سيدي.... ولماذا تجوع؟) فعلت مثلهم، أينما قرأت عن نوع جديد من الطعام اقصده، وإن افتتح مطعم جديد ارحل إليه وإن نأى، كرهت مؤونة جنداري يومها، لا تسمن ولا تغني من جوع، لم أتعرف على أي واحد منهم ولا واحدة، وماذا أكثر من مفردة (غريب)، وجوه جديدة كلها، وأين من شاهدتهم حين دخلت؟ ساعتان مرتا أو أربعة آلاف عام؟ راحوا كلهم، لكنهم الشيء نفسه، وأنا شيء إذن ... لا للراحة ولا للسكون، جري وحركة دائبة.. وبقسوة، حتى لو فوق طاقة الجسد، عربي يحب النوم والارتخاء، حتى جلجامش لم يغرق بحب أنثى بهية نقية، تعلم من مومس

وبحث عن السهل المألوف، ما عدا استجلابه لصاحبه ربما . . .، أحب أن انتظر والانتظار طبعي، وإن غداً لناظره قريب، وبقيت مثل السيف بعد موت الفارس. . . أو مثل سكينة بلاستك بنية أو سوداء أو صفراء، كتلك التي بين يدى ذاك العجوز، وجاء للمكان غيرهم أكثر، لم يطل تعارفنا يا جنداري، يخرج ثلاثة من داندردي ويدخل أربعة جدد، بعد أن جهز النادل مكانا لهم، ضحكت الطويلة ويده حول خصرها، تكاد أزرار قميصها القصير المشدود على جسدها أن تتقطع، محشوٌ بها كأنها بلا لباس، تشغلني موجة صدور مكورة جديدة وفي أيام صعبة، وما يقلقني أن ذاك يقصرعمر القمصان، أويزيد من مبيعاتها، يغيب الكهل والشيخ والعجوز، وتنطوي المساطب، تضعف مقاومة الفتيان، فإما أن ينفقوا ما في الجيب أو تقرصهم آلام الحرمان، يرقبني النادل، يود أن يسأل عما أقرؤه لو كان لديه وقت، مصاطب – مصائب ال .." مصاطب الآلهة"، مصائب بخصوصيتها، سمها قصصا إذا شئت، و "جنداري" قاص والكل يشهد، لكنه نزف الكثير في مصاطب الآلهة، فيقطع أنفاسك، وقد يوقف أعضاءك المهمة هنا في داندردي، لا للتفكر ولا للتحليل إن كنت تريد، حتى لوكانت لديك العدة والاستعداد، نزف وعزف؟ أشاهد روح أبي فراس الحمداني تناجي روح أبي جندر، أسمعه شاكياً (أقول وقد ناحت بقربي حمامة) تعبت من الإثنين فوقع نظري على فتاة ترتدي بنطالاً ضيقاً قصيراً مشدوداً ملتصقاً، فقلت مكملاً (أيا جارتا هل تشعرين بحالي)، لكنني وقبل إقفاله أوراقه، أعترف أنه حقن فيّ الكثير من المرارات، جرّعني هموماً لا أقوى على لحسها، أرفع رأسي فألمح شاباً آخر وسيماً يتأخر عن زوجته أو صديقته قبل دخول الباب، تتمطى بنظرات ملونة ملعونة، تتسلط العيون المشرئبة على قوامها المشدود، لا تستر الملابس الصيفية الخفيفة أكثر من ثلثه، يدخن من سيجارته مرتين قبل دخول المكان، احتراماً للنظام والمرتادين، ثم يلقي بالسيجارة في منفضة خاصة أمام باب المحل من الخارج، نحيف آخر يقترب مني يسترق النظر ويتأمل كتابي، كاد يحنى رأسه لولا أن رفعت رأسي مستفزاً، استغرب كيف أكتب من اليمين لليسار، وبحروف غير لاتينية، شعر رأسه أكثر حمرة من شفاه رفيقته، شقراء ترص كيانها به، تميل رأسها على كتفه، تطوق وسطه بذراعها وتجذبه (مالك وما يدور في كل العالم، أنا العالم فهيا نجد لنا مكاناً نكمل حلمنا فيه) يسيران ببطء وبملوكية، كأنه يدفع بها أو هي التي تسنده أو تدفعه، ضحكتها تعلو في مرح وفي استمتاع حين لف يده حول مؤخرتها، طرق براحة يده هناك، متعة وتحبب لهنّ، تراث أصيل هناك، اهتاجت فالتصقت به أكثر، وأنا ألملم بقية أوراقي ومسوداتي، ثدياها يندفعان في عناد وهو يعصر كفيه، لا أنكر أنني شهدت جنداري يموت لحظتها، أرصد الفضاء المناسب للتحليق، أنشغل بمساعدة النادل في ترتيب أطباق الطعام أمامي، ازدهرت الشجرة اليانعة في الركن القريب مني، حرة وفضاؤها شاسع، نكهة الطعام أمامي شهية جداً، آكل في عماء وغباء، كدت أشرق أثناء ابتلاع اللقمة الأولى، عيناي شاركتا أعين الكثيرين، حيث انغرست في سرتها التي برزت للخارج أكثر.

نورث كارولاينا ، مايو ١٩٩٧

(قصة قصيرة)

المتشـــاجـــر

منيرة صالح

التقط البستاني فأسه، التي يصلح بها حدائق الدائرة الرسمية، وانطلق يعدو بأسرع طاقته نحو المبنى المقابل تماما.

تجاوز البستاني رجلَ الحماية، الذي استخدم في ثوان معدودة جميع الإشارت اليدوية المتاحة لتوقيف البستاني، ومن ثم لجأ ليستخدم صوته لمناداته، لكن الرجل الغاضب تجاوز جميع الأبواب، وهو يهرول شاهراً فأسه المغطاة بالطين. ولم يهتم بتلويثه للمدخل الرخامي (بجزمته) العتيقة.

زأر بصوت مرتفع :

يجب أن نضع حداً لما يجري من رذالة في هذا المكان. قال ذلك، وضرب بفأسه المطينة بغضب على الرخام، فتفتت وتطايرت حوله شظايا مؤذية، لم يهتم، وأردف الفعل بحركة أخرى حطمت المزيد من الرخام الفاخر.

الفعل العجيب أخرج رؤوساً مستفهمة من خلال أبواب مجاورة. ثم ظهرت أجساد بأكملها، تحلقت حول البستاني، أيديهم تختفي خلف ظهورهم، وعلى الشفاه ظلٌّ ابتسامة خبيثة.

في تلك اللحظة حضر مدير الدائرة، فوسّع له المجتمعون. صار المدير والبستاني متقابلين، محاطين بجمع من الموظفين والموظفات، الذين يكاد الفضول يفتك بهم لمعرفة قصة هذا الآدمي، الذي يتأبط الشرَّ في هذا اليوم غير العادي.

ازداد هيجان البستاني ولوَّحَ بفأسه، تراجع المدير خطوتين كردة فعل فطرية.

– لا بدّ من وضع حد لهذا الاستهتار. ما يجري هنا هو ضد القيم والعادات والدين.

قاصة من الأردن.

تطاير زبد أبيض من فمه، ارتشقت به، وجوه الأكثر فضولاً من المتحلقين.

قاطعه المدير:

- لكن! ما الذي تتحدث عنه يا هذا؟! وشمله بنظرة تقزز.

يا هذا!! رد البستاني متعجباً. لوَّح بفأسه المغطاة بالطين، واستدرك، موظفاتك يا حضرة المدير يقمن بأفعال مخزية في هذا المكان. إن كنت لا تدري فتلك مصيبة، أكمل إنشاده: أو كنت تدري...

رفع المدير يده محاولا اسكات البستاني. الذي زادت حدة غضبه.

- ترفع يدك ، لإسكاتي. وتنعتني بـ يا هذا؟ الله أكبر. اعتدنا الصمت المكابر. أو قلْ الصمت التافه اللا مبالي. صمت كلب يلهو بعظمته. شَمَلَ المجتمعين بنظرة جاحظة، مقترباً بسبابته من عيونهم المبحلقة، مما جعل بعضهم يتراجع، خوف انغراز الأصبع الغليظة الخشنة في بؤبؤ عينه.

أنا أروي لك ما رأته عيناي َهاتان اللتان سوف يأكلهما دود المقبرة. وترفع يدك لإسكاتي؟

بصق البستانيُّ من بين أسنانه، لم يعر انتباهاً. أين وصلت بصقته أو من تلطخ بها. متكئ على سلاحه الحديدي.

قال بذات الصوت المستهزئ المحتقر لكل شيء:

تقرأ الصحف يا أستاذ؟ تشاهد الفضائيات؟ تسمع بما يجري في العالم؟ لم يحر المدير أي جواب. فقط كان يفكر كيف يتخلص من هذا المجنون من دون خسائر أو فضائح. كل لحظة يزداد عدد المتجمهرين. ويزداد شعوره بالاختناق.

- عم تتكلم أيها المعتوه؟

- معتوه هه! اسمع أنت، هو المعتوه ليس أنا. أجبني عن سؤالي.

هل شاهدت جثة مئة وخمسين شخصاً مسلماً قتلوا ظلماً، وقذفت جثثهم إلى البئر في نيجيريا. لماذا؟ هل بينهم وبين النبي يوسف قرابة ليفعلوا بهم ما فعلوا؟ وهل عرفت عن الطفل الفلسطيني الذي تقاذفت جثته الصغيرة لهواً أيدي الصهاينة الآثمين، على مرأى من عائلته بعدما قتلوه؟ وهل قرأت شيئاً في صحفك أيها المثقف، عن عشرات البيوت في غزة، التي تغرقها إسرائيل بالمياه لقتل سكانها؟ وهل تابعت الخزي الذي طلى الوجوه إبان سقوط بغداد؟ ارتجف الصوت المستهزئ الغاضب وهو يتابع: هل؟ تعجبك حرب اليمن؟ هل ما يجري في السودان عادل؟؟ أضف إلى معلوماتك بقية الدول العربية والمسلمة على الخريطة.. ماذا أفاد الصمت.

من بين أسنانه أكمل البستانيُّ: استمروا في لعق العظمة. العظمة التي تسد الأفواه ولا تشبع، العظمة التي تجلب الكثير من البصاق الذي يغرقنا.

عاد البستاني يلوّحُ بفأسه ويقول: لا أريد أن الهو بعظمتي. ولن أسمح بالفساد وانعدام الأخلاق. أعرف أنك المدير...

قاطعه قائل مستهزئا: لمَ لا نعرف ما الذي تعترض عليه؟ ما الذي يضايقك؟

– رأيتها بعيني– الكلبة– إنها لا تخجل.. أمام النافذة الزجاجية، حتى من غير أن تسدل الستائر. رأيتها تخلع ثوبها. كان باب الغرفة مقفلاً. كل شيء كان واضحاً أتم وضوح. ما الذي يجري في دائرتك يا محترم. لا بدّ من إحقاق الحق.

علت همهمة بين المتحلقين، صاروا يتفقدون بعضهم البعض، محاولين أن يحزروا من الغائبة بينهم، من المؤكد أنها المتهمة التي رآها البستاني تتعرى في دائرة رسمية.

في لحظة، انسلَّ البستاني من بين الجموع وأخذ يعدو على الدرج، يجأر، لا بدّ من أن توقفوا الأفعال المشينة. يجب إرجاع ماء الوجوه المهدور.. يكفي لعقاً بالعظمة.

لحق به الموظفون ورجال الحماية، وكل المراجعين والعمال.

توقف أمام الباب الوحيد المغلق في الطابق الثاني. أشار بفأسه، هزَّ رأسه مبتسماً بمرارة، ألم أقل لكم؟ بدأ يدق الباب بآلته غير مهتم لما حدث، فخشب الباب بدأ يتساقط بلا إجابة من أحد.

استمر الدق وساد هرج. الجميع يرغب في أن يكون أول من يشاهد الفعل الذي يخفيه الباب المغلق.

لم يفتح أحد الباب من الداخل، ولكنه سقط متهاوياً تحت ضربات البستانيّ وحده. أما الجميع فقد ظلوا متفرجين.

سقط الباب داخل الغرفة محدثاً دوياً، جعل البعض يقبل برأسه، مغلقاً فتحة أذنيه بأصبعيه.

سقط الباب.. ثمة امرأة خائفة جدا تستر عريَّ صدرها بثوب كانت تصلح به فتقاً مفاجئاً.

قصص قصيرة جداً

خالد يوسف أبو طماعة

نزف

أوقفوه ينتظر. دققوا ملامحه وصورة جواز سفره، فتشوا حقائبه وملابسه بدقة وعناية. أوغلوا النظر في أعماقه. تراجعوا من هول ما رأوا. قالوا : ننتظر أمر دخول!!!

مواجهة

يتحسس وجهه في المرآة. الأنف أنفي، والأذن كذلك، والعين أيضاً. أعاد الكرة مرة أخرى. صرخ! هذا الرأس ليس لي!!!

مفارقة

تَنَمّقَ أمام المرآة. أعلن لنفسه حالة حِداد. قال: ما زال الوطن ينزف قهراً. قالت: نام أطفالك جياعاً!!

ذات مساء

في المساء جلس في الشرفة هو، وهي وحسّان. صوت الطبل والمزمار في الشارع يغرد، وإطلاق نار. قال لها: اسكبي الشاي وقرّبي لي حسّان. صرخ الطفل كالملدوغ. هبَّ إليه فوجد يديه باردتين وعينيه شاخصتين!

مجنون

ظل يكتب حتى تعب، وفي ليلة مظلمة والناس فيها نيام. تدثر بالحزن وخرج، ولما همَّ بالأمر وجد العيون تتلصصه! أطلق ساقييه للريح. أمسكوه؟ قال: الحيطان دفاتر المجانين!!!

طائر

أوقفوه على الحدود، وبعد أخذ وعطاء، وبكاء ورجاء. قالوا له اخلع جناحيك وتفضل بالدخول.

صياد

أغدق عليه من المال حتى أغرقه، ولما ظن أنه بلغ القمة تمرد عليه. أخرج أوراقا تثبت تورطه وإدانته. عاد يتوسل بالتوبة. قبل عذره وساومه في بيته!!!

صفعة

قدم تقريره واستأذن في الخروج. ولما أدار ظهره، ومشى، وجد البصقة تسبقه!!!

قاصة من الأردن.

نــــص:

الجدار

محمد أبو عزيز

الجدار يتثاءب .. يرتدي بجامته المتكررة المحببة للنوم.. تغمض نوافذ لوحاته عيونها مبيحة سفرها بالغثيان.. والسور الطيني الأحمر القاني الخارجي القصير القليل يخلع نعله البلاستيكي المهترئ عند عتبة الدوالي ليسترخي استعدادا للنوم .. فينام انهياراً - بلطف قادر.. وفرشاة أسناني ترتدي صفار التبغ ... الشتاء و وجع سوس الأرجيلة الجالسة بمحاذاة المرآة الشاردة الذهن بإنحناء الأمم......

بينما يرتعش جسد الليل كل حملة فيها جملة مساء أو نوع من صفاء السماء .. يحدق الخيط الأبيض بسرير الليل .. يهذي .. ويهذي

فيهيم .. كالجُمل ومجراتها

يطفئ العتمة بماء بارد

فتموت ذاهبة .. ذاهبة ..

يمضي بملابسه الأخيرة .. ويتلاشى .. يتلاشى كضباب الدخان معلنا انتحاره المؤقت هناك

داخل خدر المرايا

بساحة الفضاء الواحد

في عروق الماء المتلألئ

في عيون السراب

في عيادة السماء

في الغبار الرقيق

في ذاكرة الهواء

فيثارة الحلم

في حجر الطريق الفردي

في المدن الجليدية ونعاس

النحت ووسادته..

كاتب وفنان تشكيلي من الأردن.

في أمي المنتفخة بالصمت

أبي المتواري بالعزوبية

في البرد ورنينه تحت الورود

بجانب هدايا وألعاب الأطفال

الموحشة

النائمة

داخل الهرم وهمسه

في السفن البرية

في رائحة البرتقال

في وجه الرماد

في أقدام النعل

دفاتر الوحل

في مهد الجمر المشتعل

خضاراً

بزيت القناديل

في بيت العنكبوت المنصهر

في قرية النمل المبرمج

في خلية النحل المدجج

في الجراد الأشقر

وقشعريرته

في حديقة السفر

الزواحف وطياتها

في القاطرات الجارية

بالمدن الجوية

في الشاحنات الشاحبة

والمركبات الذابلة

في شخير الحافلات

الغارقة

بلذة السرعة

في سراويل الكنغر المغبر

في بيض الحمائم والدجاج النيء

في الأمعاء وكنوزها

البذور الأولية

وجرأة الألم ورغباته

في مركبة الأمل

ومدارات الغرف

شهوة المساء

والخجل بجرجيره

في مائدة البحر المميت

والميت وسفوح

الزهر المتيم بالخبز ...

في التنقيب عن الجيران وزقاقهم

المعاجم الحجرية الشائكة

والكتب الخشبية الطرية

في هياكل الأسماك الحديدية

قلقلة القصيدة البريئة

في الحبر وأصابعه

جنازة القلم واحتراق

المطر وانشقاقاته

بين الفواصل من حدود

الحروف العذراء وخرائطها

في كهوف الخطوط البرمائية

المعيشة

في شعرها الأسود أو

في ظله الأبيض

في مخابئ هذا الزمان

وشيخوخته

أنين الترحال أو

موافقة الرحيل وغيبوبته

في خرافة التعب

لذة الضجر

وإفتراضاته

لا أزال أفتش

عن إعلان فاته الأذان !!

في زفير المخلوقات التي

بعد لم تتكاثر

في سياق الفولاذ

في فولاذ النص

من جغرافيا التخيل

في المعادن وحقولها .

عندما يحلم فنان بحداثة الإسلام

حوار مع الأديب عبد الوهاب مدّاب

ترجمه عن الفرنسية : مدني قصري

ولد عبد الوهاب مدّاب Abdelwahab Meddeb العام ١٩٤٦ بتونس، وهو كاتب وشاعر، وإعلامي بالإذاعة الفرنكو تونسية. وهو مدير للمجلة العالمية "ديدال"، ويدرس الأدب المقارن بجامعة باريس الدائرة العاشرة. ويقدم أيضاً برنامجاً أسبوعياً "ثقافات الإسلام" على أمواج قناة "فرنسا الثقافية". ترعرع في أسرة تقليدية، ومحافظة، وقد بدأ يحفظ القرآن تحت سلطة والده منذ سن الرابعة، قبل أن يلتحق بعد عامين بالمدرسة الفرنكو عربية في تونس.

والروائي والقاص الفرنسي التونسي عبد الوهاب مدّاب، واحدٌ من المفكرين الأحرار الذين استطاعوا أن يطوروا أنفسهم، مُغَوْرَبِينَ كُلياً ولكنْ متمسّكين في آنٍ بجذورهم العربية الإسلامية تمسكاً عميقاً. فأمام اندفاعات الحمّى الأصولية، يسلك كاتبُنا طريقاً ضيقاً لكنه مضيء، يوجّه فيه المجتمعات الإسلامية نحو أفق واعد، هو الطريق الوحيد القابل للحياة، حسب رأيه. مقالاتُه الأخيرة تمثل نداءات للمسلمين للتوجه نحو الحداثة من دون التخلي عن خصوصياتهم.

- في ندائك القوي والصبور من أجل تطور العالم الإسلامي، كثيراً ما سمعناك تقول، لا سيما في التلفزيون، أمام المفكر التقليدي الجديد طارق رمضان، ما مفاده تقريباً: "للوصول إلى الحداثة ومرحلة النضج، لا بد من المرور بمرحلة خيانة الجذور. فلا أحد يستطيع أن يقتصد في ثقافته الأصلية." هل خرْقُ قانون السلف شرطٌ أساسي وضروري للدخول في عالم الحداثة؟

- إنها ببساطة، ضرورةُ القطْع (بمعنى القطيعة)، بدءاً بقطْع الحبل السري. ظني بالفعل أن الحداثة مستحيلة من دون هذه القطيعة. كلمةُ "خيانة" ربما كلمة قوية جداً، لكنْ لا مفر من ممارستها. لقد استعملتُها عن قصد، أمام طارق رمضان، لأنه على الرغم من جهوده الجبارة لمحاولة فرض خطاب إسلامي "جديد"، فإن خطابه هذا سوف يظل خطاباً ما قبل حداثي، بحكم وفائه لشجرة النسب المباشرة، ولا سيما لجدّه مؤسس "الإخوان المسلمون". لقد آخذني الكثير من الناس على هذه الإشارة، وأقرُّ هنا بأنني لا أفهم هذا النقد. لقد عرَف الإسلام دوماً "هوس الحَرْفية"، أي تفسير النصوص الدينية تفسيراً حرفياً، والتمسك بها، وهو الهوس الذي ما انفك يعود بانتظام، مُحْدِثاً كوارث عدّة.

مترجم من الجزائر.

- هل ذلك مقتصر على الإسلام وحده؟

- بالطبع لا! لكن، لِنَقُلْ إنّ هذه الظاهرة، في الإسلام، ظاهرةٌ بُنيوية، وأنه ما دمنا نعيش ضمن البنية نفسها باستمرار، فإن الانغلاق الذي توحي به هذه البنية انغلاقٌ لا يزال قائماً، وبصورة جد قوية. إن قَطْعَ الصلة مع مسار الأنساب – وهو ما أطلقُ عليه عبارة القطيعة النَّسَبية – هو ما يميّز الحداثة، وهو أمرٌ لا جدال فيه. لا بد إذاً من أن نعيد صياغة الأنساب، وأن لا نكتفي بأن نكون مجرد ضحايا لها.

- أليست الأنثروبولوجيا نفسُها سلسلةً طويلة من القطيعات؟ القطيعة الأولى فيها تمثلت في تحكّم الإنسان البدائي الأول في النار، قبل ٥٠٠ ٠٠٠ عام، وثانيها كانت اختراع ظاهرة الرعي قبل ١٥٠٠٠ عام، الخ...

- أحبّذ كثيراً هنا أنْ تأخذوا الفترة الطويلة جداً، لأنّ كل المشاكل التي يتعرّض لها الإسلام في الوقت الحالي ليست من خصوصياته وحده. ليس من المستحيل أن ننطلق من الأصل وحده، لأنّ الإسلام نفسه جاء ليخلق قطيعة، ويبلبل إرثاً، لا سيما الإرث الأبوي والقبلي، لا لكي ينفصل عنه، ولكن من أجل تصحيحه. والحال أن العكس في النهاية هو الذي حدث بالفعل: إذ أنّ النظام الأبوي هو الذي انتصر على الإسلام. بمعنى آخر أقول إنها بنيةٌ سابقة للإسلام، استطاعت أن تتطور بشكل أفضل في أحضانه. حول هذا الموضوع أنصحكم بقراءة أعمال الأنثروبولوجية جيرمين تيلون Germaine Tillon فيما يتعلق بالمرأة في الإسلام، وبخاصة كتابها "الحريم وأبناء الأعمام".

- بعض الكُتاب الحاليين يذهبون إلى حد وصف النبي محمد عليه السلام بانحيازه للمرأة؟

- إنها في الغالب أعمالٌ سطحية. لكنْ، مما لا جدال فيه أنّ الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، قد أحدث ثورةً في مسألة النساء، بالنسبة لعصره. إنّ القراءة القرآنية قد تكون مختلفة، لكن هؤلاء الكُتّاب فرضوا التقاليد الأبوية من جديد، وعرقلوا الثورة التي كان يمكن للقرآن والإسلام أن يحملاها، لاسيما للخروج من قاعدة التزاوج بين أفراد القبيلة أو العشيرة. لا شك أن إعادة وضْع النصوص الدينية في سياقها التاريخي الصحيح مهمةٌ ضرورية، وهي في حالة الإسلام تحديداً، ملحة للغاية! خذْ هاتين الآيتين المهمتين: الآية ٥ والآية ٢٩ من السورة التاسعة "التوبة": فَإِذَا انسَلَخَ الأَشْهُرُ الْحُرُمُ فَاقْتُلُواْ الْمُشْرِكِينَ حَيْثُ وَجَدتُّمُوهُمْ وَخُذُوهُمْ وَاحْصُرُوهُمْ وَاقْعُدُواْ لَهُمْ كُلَّ مَرْصَدٍ فَإِن تَابُواْ وَأَقَامُواْ الصَّلاةَ وَآتَوُاْ الزَّكَاةَ فَخَلُّواْ سَبِيلَهُمْ إِنَّ اللّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ". "قَاتِلُواْ الَّذِينَ لاَ يُؤْمِنُونَ بِاللّهِ وَلاَ بِالْيَوْمِ الآخِرِ وَلاَ يُحَرِّمُونَ مَا حَرَّمَ اللّهُ وَرَسُولُهُ وَلاَ يَدِينُونَ دِينَ الْحَقِّ مِنَ الَّذِينَ أُوتُواْ الْكِتَابَ حَتَّى يُعْطُواْ الْجِزْيَةَ عَن يَدٍ وَهُمْ صَاغِرُونَ". من العبث أن نقصي هاتين الآيتين عن سياقهما التاريخي الذي قيلتا فيه. فلو أعدنا وضْع هاتين الآيتين في سياقهما التاريخي المحدد، فسوف نلاحظ أنّ الأمر يتعلق بآيات ارتبطتا ارتباطاً عميقا بالإطار المحدّد الذي قيلتا فيه: كان الأمرُ يتعلق بصراع بعينه، تحت تأثير مشكلة محلية بعينها، بعد غزوة بعينها. وقد كان "الوثنيون" المعنيّون هم وثنيُّو قبيلة محلية بعينها، وكان "المسيحيون" أو "اليهود" يسكنون قريةً بعينها، وكانوا قد قاموا بشرور بعينها، الخ.

لذلك إذاً كان واحدٌ من رهانات عصرنا هو الوقوفُ عند هذا النمط من الآيات من أجل إعادة وضعها في سياقها الموضوعي. فالأصولية، بالطبع، تعمل العكسَ تماماً، لكنْ مع توهُّمِها بأنها تتحرك ضمن مجتمع ثابت، فيما هذا الأخير يتحرك إلى أقصى الحدود. وهنا أدعوك لأن تتأمل عنصرين أساسيين: ١/ من ناحية، هناك الأرضية الأسرية التي تعيش تحوّلا كبيراً. فالأسرة الحالية تتطور نحو الأسرة النووية، حتى في العربية السعودية! وهذا يعني الخروج من النظام القبلي. وهذه مسألة أساسية، وتطورٌ حاسم، فإن لم يكن هذا التطور نحو الحداثة فعلى الأقل نحو عالم لن يصمد فيه النظام الأبوي. ٢/ ومن ناحية أخرى، هناك الديموغرافيا التي بدأت تتراجع تراجعاً محتوماً في كل مكان تقريباً. إننا، مع استثناءات طفيفة — مصر تقاوم لأسباب ما زلنا نجهلها - نتّجه نحو معدلات المجتمع الحديث. بلدانُ المغرب العربي، على سبيل المثال، تتحرك بسرعة كبيرة: ففي جيل واحد انتقل الوضع من سبعة أطفال إلى طفلين اثنين في المعدل عن كل أسرة، أي ما يعادل المعدل الفرنسي تقريباً.

- وهل يغيّر هذا كل شيء؟

– لا سيما إذا ربطنا هذا التوجه بالتربية. فحتى وإن كانت التربية سيئة وفيها إشكالية، فإنّ شيئا محتوماً بصدد الحدوث حقاً. ثم لا ينبغي أن ننسى في هذا الشأن أن الموجة التي يلعب عليها الأصوليون الآن في المجتمعات الإسلامية هي الظاهرة الديموغرافية تحديداً.

- ما هي المراحل الكبرى في مسارك وفي معركتك من أجل دفع المجتمعات الإسلامية نحو الحداثة؟

– إنني من وسطٍ تطبعُه الثقافةُ الإسلامية أساساً. لقد ولِدت في أسرة من علماء الدين، كانت عبارة عن خلية قرآنية حقيقية! فكثيراً ما ذكرتُ هذا بصورة جزئية، لكن في كتابي الحالي الذي عنوانه "رهان الحضارة" أحاول أنْ أكرّس لهذا الموضوع فصلا كاملا تحت عنوان "القرآن كأسطورة"، أروي فيه علاقتي الشخصية بالقراءة القرآنية. كان الأمرُ في البداية يتعلق بتعلّم ما أسمّيه بـ "اللغة الأم". إنني أستلهم هذه العبارة مباشرة من الشاعر دانتي الذي اختار في الكتابةِ، اللغةَ العالمية، أي لغة الأمهات، لكنه مع ذلك لم يقطع صلته بـ فيرجيل، وهو دليلُ الشاعر في الجزأين من القصيدة، أي الاتصال باللاتينية، لغة المتعلّمين، ولغة الأب. مفهومُ لغة الأم عشتُه بعمقٍ، لأنني في السن الرابعة من عمري أدخلني والدي إلى عالم القراءة وعالم الكتابة، ثم الحفظ بواسطة النص القرآني. لقد عرفتُ إذاً هذه الحلقة من الاتصال الأول بالنص، من خلال التقاليد الإسلامية. إنني أروي كلّ ما قدّمه لي ذلك، لاسيما الاضطراب الذي يخلقه ذلك في العلاقة مع اللغة الأم. ففي اللغة العربية ثمة ازدواجية في اللغة. ويعتبر القرآن الذي وصلنا، في أفضل الحالات، نصاً من القرن التاسع. والحال أننا على الرغم مما نقوله عن العربية، من كونها لغة "محفوظة"، أي أنها لغة قد تطورت بصورة أقل سرعة من اللغات الأخرى، فقد عرفتْ هذه اللغة مع ذلك، تطوراً ملحوظاً. تخيلوا هنا، فرنسياً معاصراً يقرأ نصاً كُتب ما بين أغنية "رولاند" ROLAND (أغنية ملحمية من القرن الوسيط، ويرجح أنها للشاعر تورولند Turold، وهو من أصل نورماندي)، وبين "رابليه" Rabelais في حدود نهاية القرن الرابع

عشر! بصمةُ اللغة بالنسبة إليّ إذاً كانت قوية جداً، وكانت العلاقة مع الأب قوية، بل ومخيفة أيضاً. فمن الحماقة الاعتقاد بأن الطريقة الفرويدية (نسبة إلى أب التحليل النفسي سيغموند فرويد Sigmund Freud لا تنطبق على الموضوع الإسلامي! عندما قرأتُ سيغموند فرويد لأوّل مرة، شعرتُ وكأنه لا يتحدث إلا عني أنا شخصياً! عقدةُ أوديب كانت مسجلة منذ انتقال مناغاة (ثغثغة) الطفل إلى الكلام المنطوق.

- سيما وأن المجتمعـات العـربيـة مجتمعـات "شهوانية..."

– أنْ أجدَ نفسي على هذا النحو، ومنذ نعومة أظفاري، في الخدر في بيئة تعج بالنساء، أمرٌ له حسابه كثيراً. فعند السادسة من عمري، في العام ١٩٥٢، دخلت إلى الصف التحضيري، في المدرسة الفرنسية العربية، وبذلك بدأت أتعلم الفرنسية، اللغة الثالثة التي لم أكن قد سمعتها من قبل قط، لأنني كنت أعيش حتى تلك اللحظة في بيئة فريدة اللغة. وكانت تلك صدمةً جديدة ورعباً جديداً، لأن اللغة الأبوية كانت من قبلُ لغةَ رعب، (كلُّ اتصال مع اللغة كان بالنسبة إليّ علاقة رعب، وهو أمر غريب حقاً، وفي كل مرة كان الأمرُ صراعاً حقيقاً).

- كانت تونس آنذاك لا تزال تحت الانتداب الفرنسي...

– نعم، كنت أذهب إلى المدرسة الفرنكو تونسية، حافياً، في عاصمة كانت تعيش في توتر عالٍ جداً. من المدهش جداً أن يمشي المرء ثانية حيث مشى عندما كان صغيراً. كنا نقيم في ضواحي المدينة على مسير كيلومتر واحد تقريباً من جدران تونس التاريخية. فحتى نذهب إلى المدرسة مشياً على الأقدام كان لا بد من أن نمرّ بالقرب من محكمة تونس الكبرى التي كانت تجري فيها محاكمات الوطنيين الذين كانوا يحاربون من أجل استقلال البلاد. كان هناك درَكٌ فرنسيون كانوا يثيرون فينا خوفاً كبيراً بعيونهم التي كانت تلمع تحت واقيات وجوههم. وكان التوتر يتصاعد أحياناً فنضطر للمكوث في البيت عشرة أيام كاملة، وأكثر أحياناً. هذا الخروج نحو المدرسة كان خروجاً حاسماً في حياتي. فمنذ صغري كانت تسكنني إرادة في الذهاب إلى مكان آخر. كنت أحب كثيراً الوسط الذي كنت أعيش فيه، لكنني كنت أبحث عن سماء جديدة. وفرنسا تحديداً كانت تستهويني كثيراً.

- لعلك كنت تكره الفرنسيين المتعجرفين الذين كانوا ينصّبون أنفاسهم كأسياد!

– كنت أشعر بافتتانٍ قوي ورغبة لا تقهر، لاشعورية في البداية، لأن أذهب نحو لغة أخرى. ولم يصبح هذا اختياراً نهائياً إلا بعد مرور سنوات عديدة، عندما صار عمري ١٤ أو ١٥ عاماً. أذكر ذات صيفٍ صار حاسماً عندما وجدتني أقضي عطلتي الصيفية عند أقارب أكبر مني سناً. كانوا قد وصلوا إلى مرحلة التعليم الجامعي وكانوا يملكون مكتبة بالفرنسية. لقد أمضيت الصيف كله في حالة من الانتشاء الحقيقي، وأنا اكتشف بدهشة غامرة نمطَين اثنين من النصوص: القرن الثامن عشر، فولتير Voltaire، وديدرو DIderot، وروسو Rousseau، وإلى جانب ذلك، الأدب الفرنسي المعاصر، ديرودو Didrot،

وجون كوكتو Jean Cocteau ، وسارتر Satre، وكامو Camus الذين كانوا بالنسبة إليّ اكتشافاً مثيراً. وبعد مرور وقت طويل أدركت أنني بدأت أنقطع عن الثقافة العربية، وعن اللغة العربية، وأنّ شغف اللغة الفرنسية قد بدأ يشتعل في داخلي. وقد أعقب ذلك دراساتٌ في الأدب الفرنسي. وشيئاً فشيئاً نمت فرنسيتي، لا سيما بفضل قراءتي لبودلير، الذي يعتبر أصعب كاتب فرنسي، بل وأصعب من ديدرو والأغنى من حيث الألفاظ، ومن حيث مرجعياته القائمة على أسس الثقافة الفرنسية. قراءة بودلير هي التي دفعتني إلى البحث في المرجعية الإنجيلية (نسبة إلى الإنجيل)، وفي مرجعية الكتاب المقدس بشكل عام، والمرجعية الإغريقية اللاتينية، وفي المعجم الوافر. وقد كانت قراءتي الدؤوبة لأعمال بودلير، مع اعتمادي على قاموس جيد، حاسمة في تعلمي للغة الفرنسية. وفضلا عن ذلك فقد اكتشفتُ أن الكُتّاب الذين كنت أحب قراءتهم أكثر، وهم ديدرو Diderot، وبودلير Baudelaire، وأبولينير Apollinaire ، وبروست Proust ، كانوا جميعاً شغوفين بفن الرسم، وقد "طعّموني" ذلك الفن، حتى قبل أن اكتشف هذا الفن بنفسي. ولذلك السبب، وبعد مرور ثلاثة أعوام في الجامعة التونسية (التي كان لنا فيها أساتذة جيّدون، أمثال فوكو Foucault، ودوفينيو Duvignaud، ولاباساد apassade ، والفيلسوف جون فال Jean Val، وعالم القواعد الشهير ديلوفر Deloffre..)، توجهتُ إلى باريس، العام ١٩٦٧، وانطلقت هناك في دراسة تاريخ الفن.

- وكيف عاد إليك من جديد الاهتمام بثقافتك الأصلية؟

– كان ذلك في ذلك الوقت بالذات. أي الفترة التي كان الشباب يعيشون مختلطين عن طيب خاطر. كنت أتردد على إحدى هذه الجمعيات الشبابية في حي "مونبارناس" في قلب باريس، كان أعضاؤها شغوفين بالموسيقى الصوفية، وبالشعراء المتصوفة، وبالتقاليد الصوفية. كان أولئك الشباب يثيرون دهشتي كثيراً. تصوروا شباباً غربيّين يحدثونني في مواضيع من صميم ثقافتي التي لم أكن أعرف عنها شيئاً تقريبا. لكن، على الرغم من جهلي كان بوسعي، بحكم أصولي العربية، أن أقدّم لهم بعد ذلك، أكثر مما كانوا يعرفون. وعلى الفور شرعتُ في القراءة والبحث. وعلى هذا النحو رجعتُ إلى الثقافة الإسلامية، بدءاً من الترجمات الفرنسية للنصوص الصوفية. ثم شرعت في قراءة أعمال كبار العلماء الغربيين الذين اهتموا بمسألة التصوف الإسلامي، وعلى رأسهم العلماء البريطانيون، أمثال أربيري Arbery ، ونيكولسون Nicholson، والفرنسيان ماسينيون Massignon، وكوربين Corbin. وأخيراً، وفي مرحلة ثالثة عثرت على نصوص باللغة الأصلية أي العربية، وعلى هذا النحو جاءت عودتي إلى الأصول. وعلى أساس هذه النِّسَبية المزدوجة (الأدب الفرنسي والعودة إلى اللغة العربية من خلال التصوف) بدأتُ في بناء مشروع أدبي، بناء على وَلَع وعلى موهبة خفية، كامنة في أعماق ذاتي منذ زمن بعيد، بالطبع!

- ذات يوم سمعت الفائز بجائزة نوبل في الفيزياء، الباكستاني عبدوس سلام، يطلق صرخة متسائلا: "لماذا لم تخرج الحداثة من عندنا نحن المسلمين، ما دام عندنا ابن رشد الذي سبق بقرون ديكارت وسبينوزا؟ أخال وأنا أسمع هذه الصرخة التي تتردد كثيرا في أوساط الحداثيين في المجتمع العربي الإسلامي، وكأنني أسمع هنري كوربين Henri Corbin**، وتلميذه كريستيان جمبيت** Christian Jambet**، وهما يقولان لنا إن هذه الصرخة تقوم بالفعل على وَهْم بصري نظري؛ فبعد أن انتصر الغربيون، يسعَى المسلمون، بالرجوع إلى الوراء، إلى إيجاد ما ينطبق على كوربين في الثقافة الإسلامية، فيجدون ابن رشد، بينما في الواقع، لو وقفتم في سياق استمرارية الثقافة الإسلامية، فسوف تصلون إلى منطق مختلف تماماً، وهو ما أسماه جمبيت" بـ"منطق الشرقيين" القائم على استكشاف العوالم الباطنية والأبعاد الملائكية، التي جمعها كوربين تحت عنوان "المخيال". هنا تحديداً تكمن الخصوصية الإسلامية. وفي هذا السياق يمكن أن نستشهد بأسماء شهيرة، أمثال ابن العربي، والسهروردي، اللذين لا يعرفهما الغرب كثيراً.**

– كريستيان جمبيت صديق لي، وكتابي الأخير يعرض في ملحقه، نقلا لبثٍّ أجري معه حول مسألة "عقدة الحجاب الإسلامي". وهو الحوار الذي ساعد الكثير من أساتذة الثانويات. وحتى أعود إلى رد فعل العالم الباكستاني الذي ذكرتَه، فلن أصرخ كما صرخ هذا العالم، بل ألجأ إلى معاينة الأشياء. إنه رهانُ كتابي القادم، الذي تقول أطروحته إن وراء الحضارات ثمة قطار الحضارة. وهذا القطار كان المسلمون، في وقت ما، هم الذين يجرّونه، وكانت لغة هذه الحضارة هي العربية. وفي ما يتصل بالعلوم والطب، والفلسفة، وبحكم العلاقة العميقة مع اليونان، كان ثمة أمرٌ حاسمٌ تقدّم مع العرب تقدماً حقيقياً. وهذا التقدم تحديداً هو الذي نقله العرب إلى أوروبا التي أدمجته فيما بعد ودفعتْ به بعيداً جداً إلى الأمام. ويمكننا هنا أن ندرج ابن رشد في سياق هذا التحول. لكنّ منطق ما أطلق عليه كوربين وتلميذه جمبيت اسم "منطق الشرقيين" منطق بسيط: فهو يتمثل في التذكير بأن التوتر الذي كان يحرك الثقافة اليونانية، وقطبية أرسطو وأفلاطون، توترٌ قائم أيضاً في الثقافة الإسلامية. وهذا التوتر معبَّر عنه ببساطة في اللوحة الجميلة التي رسمها رافائيل "مدرسة أثينا" التي نرى فيها أرسطو وهو يمدّ يده، مع توجيه راحتها إلى أسفل، وكأنه يغلف العالم، والمادة، والفيزياء، ويحاول التحكم فيها. فيما أفلاطون كان ينظر إلى السماء، التي يوجه إليها سبابةَ كفه. فبالنسبة للأول كل شكل قابل لأن يلاحظ، حتى الأنوف المفلطحة أو المعوجة. أما فيما يخص الثاني فإن الأنف المفلطح يمثل حادثاً، ينبغي أن نستشف وراءه جوهر الأنف السليم، الكامل، الذي قد يكون أنفاً ربانياً، وهو، وفقاً للقانون الإغريقي، أنف معقوفٌ على الأرجح. أفلاطون يرى إلى الأشكال في جوهرها في صورتها المثالية وليس في واقعها المادي، على نحو ما يراها أرسطو. وهذا الفارق، وهذا التوتر ما بين أرسطو وأفلاطون، حالة كانت قائمة في قلب الإسلام أيضاً. فبقدر ما كان القطب الأرسطوطاليسي والمادي للثقافة في الثقافة الإسلامية معترَف به منذ زمن بعيد، بقدر ما كان القطب الأفلاطوني مخفياً. لقد عمّق ابن رشد وقاد إلى أقصى

الحدود وبصورة هائلة ومثيرة كافة المضامين الممكنة في النص الأرسطوطاليسي (نسبة إلى أرسطوطاليس)، وفي قلب الجسم الذي أقامه الإغريق. إن وجهة النظر هذه لا تقبل أي جدل على الإطلاق، والقرّاء الفرنسيون يكتشفون هذه الحقيقة باستمرار كلما ترجمت نصوص ابن رشد إلى لغتهم. لكن القطب الأفلاطوني للبحث الإسلامي يستحق عناية مماثلة. لاسيما وأنّ الأمر يتعلق ببحث لم ينقطع يوما قط. وهذا القطب بالذات هو الذي استهوى هنري كوربين الذي أخرجه من طي النسيان كلياً، لكي يُذكّر به المسلمين بشكل عام، والإيرانيين على الخصوص، وحتى يُعرّفه إلى الأوروبيين. يمكننا حقا القول بأن كوربين قد أخرج إلى النور قارة كانت مغمورة.

- لماذا تذكّرُ به الإيرانيين تحديداً؟

- لقد بات من الثابت أكثر أن المرجعية المازدية (نسبة إلى الفلسفة المازدية في الفكر الفارسي) في عهد أفلاطون، قد أثرت كثيراً وأن هذا الفيزيائي الإيراني يحمل شيئاً من النزعة الفارسية. فليس من قبيل الصدفة إن كانت بعض الأسماء البارزة في التصوف قد ظهرت في إيران تحديداً أمثال المُلّة صدرا الذي خصص له جمبيت كتابه الأخير، ومدارس "الشيخي" في شيراز التي خرّجت معلمين مرموقين حتى لغاية القرن الثامن عشر، والقرن التسع عشر.

- قد يوجد هنا إذاً، في استكشاف الأفلاطونية الإسلامية، عمل تعليمي ينبغي توجيهه، لاسيما في اتجاه الشباب المسلم المثقف.

- على الإطلاق. لأن الكيفية التي يمكن أن تغذي بها "الخيال الإبداعي" هائلة، كما يقول كوربين عندما يذكر ابن رشد. ولا بد من توسيع الأفق إلى جميع مجالات الإبداع الفني. يمكننا أن نغرف من هذا المنجم، لكي نشرح، مثلا، سينما الإيراني عباس كياروستامي، مخرج ثلاثية "كوكر"، و"طعم الكرز"، و"الريح التي ستحملنا"، أو أعمال الروائي الإيراني صادق هدايات، مؤلف "البومة العمياء". لكن، نستطيع بهذه الكيفية، أن نفك الأعمال الواردة من جميع الآفاق، بدءاً من أفلام باسوليني، إلى بعض نصوص بورج..

- في كتابه "جنون الرب" يحسم بيتر سلوتيرديشك Peter Sloterdijk، أمر الديانات السماوية الثلاث، وصراعاتها الثنائية، بصورة منهجية. إلا أن إيمانه القوي يجبره على الاعتراف بنقطتين ثابتتين في الحقل الديني، وهما المدة الزمنية الطولية، والموت. حول هاتين النقطتين تصبح الحداثة في رأيه، قصيرة جداً، ولا تمتلك سوى القليل من المصادر.

- هناك عنصر آخر لا بد من إضافته وهو يبدو لي رهاناً أساسياً، وتحدياً، جاء بهما الغرب وغَوْرَبَةُ العالم، وهو أثر للتقنية المُدَمِّر على الأرض. وهو ما يضعنا في حالة من ضرورة إيجاد وعي إيكولوجي. فهذا القلق سبق أن درسه وفكر فيه الناس بعمق في عصر أندلس المسلمين. وهذه مسألة تهم كل ساكن على هذه الأرض. كيف الحد من دمار الشر ومكر هذا الدمار الذي ما انفك يطال بيتنا المشترك؟

- ما رأيك في عبارة "الروحية العلمانية"؟

- هنا أجدني، بالأحرى، في قلب المفارقة، وأصف مثل هذه الروحية بالتصوف اليتيم. التصوف من دون إله! فمن هذه الزاوية أراني أفضل شخصياً أن أصمت، وبعمق. المسألة واسعة جداً. هنا أكتفي بقول شيء واحد: أقدّر أننا بصدد الدخول في عصر مختلف، يمكن أن نسميه بعصر "ما بعد الغربي". لكن هذا، بالتأكيد، لا يعني إلغاء الغرب. لأن مساهمة الغرب مساهمة أساسية. لكن ما هي هذه المساهمة؟ ففي معظم المسائل لم تتقدم البشرية قط منذ الإغريق، أو حتى منذ المصريين، أو أيضاً منذ السومريين: إننا ما زلنا نتلمّس الطريق نفسه، واللغز نفسه، وفي ذلك ما يفسر كون أن الفن والشعر ما زالا يعيشان ازدهاراً حقيقياً فإذا كان ثمة موهبة مقدسة ففي هذه الموهبة تحديداً يتحقق الشعر. لكنّ ما قدّمه الغرب للعالم، حتى وإنْ لم يُشَرِّفْهُ ذلك في تصرفاته وأعماله التاريخية، هو هذا: الحل الأقل كارثية في السياسة والقانون. فلهذا الحل انعكاسات هائلة على مسألة الحرية: فما العمل لكي يأخذ القانون والسياسة – أي ما يؤسس المدينة – الحريةَ بالحسبان؟

- في مقالة نشرت في جريدة "لوموند" نراك توجه دعوة للدولة من أجل أن تصوغ موهبتها التربوية من تركيبة عصر الأنوار، ومن أفضل ما تملكه كل ديانة، إذ كتبت تقول: "وبذلك نكون قد ساهمنا في ميلاد موضوع "ما بعد "الانحطاط" الإسلامي" معاصراً لموضوع "ما بعد المسيحية"، ولموضوع "ما بعد اليهودية". فإذا كان "ما بعد الغرب" لا يعني تصفية الغرب، فما يشبه "ما بعد الغرب" إذاً ؟

– يشبه على الأرجح، درس الغرب، معدلا بشموليته الحقيقية، أي باندماجه من قبل كل الغرباء عن الغرب الذين تَغَوْرَبُوا، الذين أحبوا الغرب، وسوف يحملون إليه توسّعه الحقيقي، بتصحيح مفاهيمه، مع افتراضه أن مسألة "اللغز" ، مسألة "الكائن هنا في العالم"، كَسُمُوّ ثابت، مسألة مفتوحة ويمكن أن تُغَذَّى بجميع أشكال الثقافات الممكنة. وبالنسبة للإسلام، الأمر ضروري وغاية في الأهمية. لأن المجال الذي أفلس فيه الإسلام أكثر في أيامنا هو السياسة، بحكم إرادته في مقاومة النموذج الغربي، الذي أراه نموذجاً ضرورياً. فلو حل الإسلام هذه الإشكالية لفتَح الطاقات الكامنة الهائلة التي يمكن أن يوفرها للعالم حتى يتسنى لنا أن نعثر – وهنا أستعير عبارة لـ هولدرلين" (شاعر وفيلسوف ألماني)، على "الكيفية التي يمكن أن نعيش بها "شاعرياً" في هذا العالم". وفي وسعنا ان نحصل على طريقة إسلامية جميلة نحيا بها حياة شاعرية في هذا العالم!

---

* **المصدر:** مجلة "كليه نوفيل" الفرنسية.

المستكينـــة

قصة : أنطون تشيكوف*

ترجمها عن الإنجليزية : حسام حسني بدار

قبل بضعة أيام طلبتُ من مربية أطفالي جوليا فاسيلفنا أنْ توافيني إلى غرفة المكتب، فقد بات لزاماً عليّ أن أسوّي حسابها عن عملها خلال الفترة الماضية.

طلبتُ منها الجلوس وقلت لها: "انتِ لم تطلبي منّي دفع مستحقاتك. ولكنك بالتأكيد بحاجة ماسّة لها"، ثم تابعتُ: "لقد اتفقنا على ثلاثين روبلاً بالشهر".

- "بل أربعين". قالت باستحياء.

- "لا،على ثلاثين فقط. كلّ شيء مدوّن هنا. أنا أدفع للمربيات ثلاثين روبلاً في العادة".

- "حسناً".

- "لقد عملتِ لمدة شهرين".

- "وخمسة أيام". قالت مُصحّحة.

- "بل شهرين بالتمام والكمال.. كما هو مبيّن عندي". قلت بإصرار.

- "لا بأس يا سيدي".

- "دعيني أكمل كلامي. نطرح من هذا المبلغ أجر أيام الأحد التسعة، التي لم تعملي فيها شيئاً لـ (كوليا). حيث كنت تكتفين بالخروج به للتنزّه دون إعطائه أية دروس. كما أنّ هناك ثلاث إجازات...".

لم تعقّب المسكينة على كلامي، بل اكتفت بالنظر إلى حاشية فستانها بانكسار، فيما علت وجنتيها حمرة شديدة تنمّ عن غضب مكبوت.

واستطردتُ بصلابة: "نعم، ثلاث إجازات. نخصم إذن اثني عشر روبلاً.. كما وأنّ كوليا مرض لمدّة أربعة أيام، لم يتلق أثناءها أي درس. وكنتِ مشغولة بـ (فاريا) فقط، وفاريا كما تعلمين ليست مثل كوليا".

وتابعتُ متعنّتاً: "وهناك أيضاً ثلاثة أيام عانيتِ فيها من آلام شديدة في أسنانك، أعفتك زوجتي خلالها من العمل. اثنا عشر وسبع.. يساوي تسعة عشر. نطرح ذلك من الستين.. يتبقى لك واحد وأربعون روبلاً ..أليس كذلك؟".

---

* مترجم من الأردن.

إحمرّت العين اليسرى لجوليا واغرورقت بالدمع، فيما ارتجف ذقنها، وأخذت تسعل بعصبية، ومسحت أنفها.. إلا أنها لم تنبس ببنت شفة.

- "وفي ليلة رأس السنة كسرتِ- وفقاً لملاحظاتي - كوب شاي وطبقه. لنخصم عوضاً عن ذلك روبلين إضافيين .. وأنتِ بالتأكيد تعلمين أنه يساوي أكثر بكثير، فهو إرث عائلي. ولكن لا يهم.. فهو ليس أوّل الخسائر، ولن يكون آخرها. وبعد ذلك تسلق كول - عندما غفلت عيناك عنه - شجرة وتمزّق معطفه. يُخصم إذن عشرة روبلات إضافية. ونتيجة لإهمالك كذلك سرقت الخادمة حذاءً يخصّ فاريا، وكان حريّاً بك أنْ تنتبهي إلى كلّ ما يدور من حولك، فأنت تتقاضين راتباً من أجل ذلك. وهذا يعني خصم خمسة روبلات أخرى. وفي العاشر من يناير أخذت مني عشرة روبلات و .. ".

- "لم يحدث ذلك مطلقاً". همست جولي فاسيلفنا.

- "لكنّه مدوّن هنا".

- "حسناً! ليكن كذلك". قالت بانكسار.

- "فإذا ما اقتطعنا سبعة وعشرين من أصل واحد وأربعين.. يتبقى لك أربعة عشر روبلاً بالتمام والكمال".

ودفعت إليها بالمبلغ، وتناولته بأصابع مرتجفة، ثم دسّته في جيبها، وقالت في نبرة تغلفها التعاسة: "شكراً".

- "ولماذا تشكرينني؟!"

- "لراتبي الذي دفعته لي".

- "ولكنك تعرفين حق المعرفة بأنني قد غششتك وأكلتُ مالك، فعلامَ تشكرينني؟!"

- "في أماكن أخرى ما كانوا ليعطونني شيئاً بالمرّة".

- "يا إلهي! أيُعقل أنْ يكون هناك أناس بهذا الظلم والجوْر، وأنْ يكون هناك أناس بمثل ضعفك واستكانتك؟!"

وتابعت بأسى: "يا ابنتي، لقد افتعلتُ هذه التمثيلية بقصْد أنْ ألقنك درساً في كيفية التمسّك بحقوقك. "وأضفت: "إليك الآن مستحقاتك كاملة.. ثمانون روبلاً. لقد وضعتها في هذا المغلف مسبقاً".

لم تأبه المرأة بما قلته عن الظلم والجوْر، وتناولت المغلف.. وخرجت لا تلوي على شيء.

---

* **أنطون تشيكوف** (١٨٦٠-١٩٠٤) وهو كاتب مسرحي، ومؤلف قصصي روسي كبير، كما أنه من أفضل كتاب القصة القصيرة على مستوى العالم. و كتب عدة مئات من القصص القصيرة، وتعتبر الكثير منه إبداعات فنية كلاسيكية، كما أن مسرحياته كان لها أعظم الأثر على دراما القرن العشرين. وهذه القصة مأخوذة من الموقع الالكتروني:

chekhov10v.ucoz.ru/news/2008-3-10-5-0

(قصة قصيرة)

فـتـاة

للكاتبة : جامايكا كـنكـيد *

ترجمة : رشا محمد **

اغسلي الملابس البيضاء وكدّسيها على حجر الغسيل يوم الاثنين، اغسلي الملابس الملونة يوم الثلاثاء، وانشريها كي تجف على حبل الغسيل، لا تسيري مكشوفة الرأس تحت الشمس الحارقة، وارم شرائح اليقطين في زيتٍ شديد الحرارة.

انقعي قطع ملابسك الصغيرة في الماء حال خلعها، عند شرائك قماشاً قطنياً لحياكة قميص جميل لك، تأكدي من خلوّه من مادة اللبان× وإلا فلن يصمد بعد الغسلة الأولى.

انقعي السمك المملح خلال الليل قبل طهيه، أحقاً تغنين على أنغام موسيقى "بينا" في مدرسة الأحد؟ احرصي على تناول طعامك بطريقة لا تقلب معدة الآخرين، وتثير اشمئزازهم، حاولي أن تسيري كسيدة راقية أيام الآحاد، ولا تسيري كالفاسقة التي تميلين إلى أن تكونيها، ولا تغني على أنغام موسيقى "البينا" يوم مدرسة الأحد، عليك بعدم التحدث مع السفهاء من الفتيان، حتى ولو سألوك عن الطريق، لا تأكلي الفاكهة في الشارع وإلا لاحقك الذباب.

- ولكني لا أغني على انغام البينا قط أيام ا لآحاد ولا في مدرسة الأحد!

هكذا يخاط الزر، وهكذا تحاك عروته، هكذا تلمّين ذيل الثوب عندما يتدلى، وبذلك تجنبين نفسك مظهر الفاسقة، التي أعرف أنك تميلين أن تكوني مثلها، هذه طريقة كيٍّ قميص والدك الخاكي بحيث يخلو من أيّة طيّة، وهذه طريقة كيٍّ سروال والدك الخاكي، بحيث يخلو من أيّة طيّة.

هكذا تزرعين شجرة "الأوكار"× - بعيداً عن المنزل- لأن النمل الأحمر يعشش فيها، وعندما تزرعين نبات "الداشين"× فاحرصي على ريّه بكثير من الماء، وإلا جرح حلقك أثناء تناوله.

هكذا تكنسين الزوايا، وهكذا تكنسين البيت بأسره، وهكذا تكنسين الساحة، وهكذا تبتسمين لشخص لا تحبينه كثيراً. هذه طريقة إعداد المائدة للعشاء لدى استضافة شخص مهم، وهكذا تبتسمين لشخص لا تحبينه أبداً، وهكذا تبتسمين لشخص تحبينه كثيراً.

◄ مترجمة من الأردن.

هذه طريقة إعداد المائدة لاحتساء الشاي، وهذه لتناول العشاء، وهذه لتناول الفطور، وهكذا تتصرفين بحضور الرجال الذين لا يعرفونك جيداً، وهكذا فلن يدركوا أنك تلك الفاسقة، التي طالما حذرتك من أن تكونيها. احرصي على أن تستحمّي كل يوم، حتى وإن اضطررت للاستحمام ببصاقك.

لا تجثمي على الأرض وأنت تلعبين "الكلل" فأنت لست صبياً كما تعلمين، ولا تلتقطي أزهار الآخرين فقد تصابين بمرض ما. لا ترمي حجارة على الطيور السوداء فقد لا تكون سوداء على الإطلاق.

هذه طريقة صنع حلوى الخبز، وهذه طريقة إعدادها، وهذه طريقة طهي طبق الفلفل، وهذه طريقة إعداد علاج جيد لإجهاض الجنين، وحتى قبل أن يتخلّق.

هكذا تُصادُ سمكة، وهكذا تُرمى إذا لم ترق لك، حتى لا يلحق بك أي سوء. هذه طريقة سياقة رجل والتحكم به، وهذه طريقة سياقته لك وتحكمه بك. هكذا تحبين رجلاً، وإذا لم تنفع هذه الطريقة فهناك طرق أخرى، وإن لم تنفع كلها فلا تشعري بسوء إذا فكرت بالاستسلام.

هذه طريقة البصق عالياً في الفضاء إذا شعرت برغبة في ذلك، وهذه طريقة التنحي جانباً، حتى لا يسقط بصاقك عليك. هكذا تتدبرين أمور حياتك بأقل المصاريف.

احرصي على تحسس الخبز، والضغط عليه قبل شرائه، كي تتأكدي من أنه طازج.

– وماذا إذا لم يسمح لي الخباز بلمس خبزه؟!

– أتقصدين أنه بعد كل هذا ستكونين من نمط النساء اللواتي لن يسمح لهن الخباز بالاقتراب من خبزه؟؟!!!.

*** جمايكا كنكيد:**

ولدت الكاتبة جامايكا كنكيد في "سانت جونز انتيغوا" في جزر الهند الغربية عام ١٩٤٩. تلقت علومها في الولايات المتحدة دون أن تحصل على الدرجة الجامعية الأولى.

تعيش الآن في مدينة نيويورك، وتعمل كمحررة في مجلة نيويوركر، وقد لفتت الإنتباه عند نشرها لمجموعتها القصصية الأولى (قاع النهر) التي صدرت عام ١٩٨٣، ومنها أخذت هذه القصة. كما أن لها عدد من المجموعات القصصية والمؤلفات في نقد وتحليل كتابة القصة القصيرة، صدرت في الأعوام (٨٥، ٨٨، ٩٠، ٩٦، ٩٧)

*** المرجع:**

X.J.kennedy+Dana Gioia –

Literature:

Longman –Eighth Edition- GIRL- p(644-645)

- ملاحظة من المترجمة: (وهكذا تريد كل أم أن تعلم ابنتها ما تعلمته هي من أمها، لتصبح نسخة مكرورة عنها بكل معلوماتها وخبراتها وثرثراتها).

* مادة اللبان: مادة تدخل في صناعة النسيج.

* الاوكرا: شجر استوائي.

* الداشين: نبات استوائي.

(قصة قصيرة)

نهايات سعيدة

الكاتبه: مارجريت آتوود

ترجمتها عن الإنجليزية: هانيا إبراهيم العايد

التقى جون بماري..

فماذا حدث بعد؟..

إذا أردت نهاية سعيدة فإليك النص (أ)

النص (أ):

يقع جون في حب ماري ويتزوجان، كلاهما يعمل بوظيفة مجزية محفزة، تبعث فيهما الحماس والشعور بالأهمية. يبتاعان منزلاً آسراً، وترتفع قيمة العقارات، ينجبان طفلين بعد أن يتمكنا من تحمل نفقات خادمة مقيمة، ويكرسان نفسيهما لهما، ويحسنان تربيتهما، فيكبر الطفلان كما يشتهيان.

يمارس جون وماري حياة عاطفية رائعة ومثيرة، ويبنيان صداقات متينة، ويقومان سوية برحلات وأسفار ممتعة. يتقاعدان، ويمارسان هوايات تبعث فيهما الحماس والنشاط. وأخيرا يموتان.

هذه نهاية القصة.

النص (ب):

تقع ماري في حب جون، إلا أن جون لا يقع في حب ماري، فما هي سوى جسد ينال منه وطره، ويحقق متعته، ويشبع أنانيته.

يزورها في شقتها مرتين في الأسبوع، فتطهو له العشاء، (لاحظوا أنه يرى أنها لا تستحق أن يدعوها خارجا إلى العشاء)، يتناول العشاء معها ويقضي وطره منها وينام، بينما تقوم هي بجلي الأطباق كي لا يظن أنها ليست ربة بيت من الطراز الرفيع، بحيث تترك كل الأطباق متناثرة في كل مكان، ثم تضع أحمر الشفاه من جديد كي تبدو جميلة عندما يستيقظ.

يصحو جون فلا يلحظ ذلك، يلبس جوربه وملابسه الداخلية وبنطاله وقميصه وربطة عنقه وحذاءه وبترتيب معاكس لطريقة خلعها.

هو لا يساعد ماري في خلع ملابسها، بل تقوم هي بذلك بنفسها، وتتظاهر أنها تتوق إلى ذلك في كل مرة، ليس لأنها

◄ مترجمة من الأردن.

تحب معاشرته بالضبط، لا بل إنها لا تحب ذلك. كل ما في الأمر أنها تريد لجون أن يظن أنها كذلك، وترى أن تكرار معاشرته لها، ستجعله معتادا عليها بحيث يرتبط معها برباط الزوجية. لكن جون بالكاد في كل مرة كان يتمتم "تصبحين على خير"، وهم يهم بالمغادرة صوب الباب، ليعاود الكرة بعد ثلاثة أيام فيظهر في تمام السادسة مساء، ليكرر الأمر بكل تفاصيله من جديد ودون زيادة ولا نقصان، وتسأم ماري هذا الأمر الذي يستنزفها.

البكاء لا يفيد البشرة والكل يعلم هذا بمن فيهم ماريو، لكنها لا تستطيع التوقف عن البكاء. يلحظ زملاؤها في العمل ذلك، وينعتون جون بأقذع الصفات، فهو جرذ وخنزير وكلب، وهو لا يرتقي لمستواها، لكنها لا تقتنع بذلك، وتعتقد أن هناك جون آخر يكمن بداخله، أكثر طيبة ولطفاً، وسينطلق هذا الجون الجديد كالفراشة من شرنقتها، أو كالبذرة من ثمرتها، كل ما في الأمر أنه بحاجة للمزيد من الصبر.

ذات مساء يشكو جون من طعام العشاء، وهو لم يبد من قبل أي اعتراض خوفاً من أن يجرح مشاعر ماري.

يخبرها أصدقاؤها أنهم وقعوا على جون برفقة امرأة أخرى تدعى مادج في أحد المطاعم، وفي واقع الأمر لم تكن مادج نفسها محط غضب ماري، بقدر ما كان غضبها من جون الذي لم يصطحبها إلى أي مطعم من قبل، تجمع ماري كل حبوب دوائها وخاصة المسكنات المتوفرة لديها، وتتناولها مرة واحدة مع نصف زجاجة من الشيري، (ويمكنكم أن تاخذوا فكرة تامَّة عن ماهية تكوين ماري من اختيارها للشيري بدلا من الويسكي)، وتكتب رسالة لجون تأمل أن يعثر عليها قبل فوات الأوان فيأخذها إلى المشفى في الوقت المناسب، ليتوب عن فعلته تلك بحيث يستطيعان أن يتزوجا، لكن خطتها تفشل وتموت، فيتزوج جون من مادج ويؤول مآلهما إلى ما ورد في النص (أ).

النص (ج):

جون وهو رجل في أواسط عمره، يقع في حب ماري ذات الاثنين والعشرين ربيعا. تشعر ماري بالشفقة نحوه لأنه مهموم بتساقط شعره.

تعاشره بالرغم من عدم حبها له. التقت به في العمل، إنها تحب شخصاً آخر يدعى جيمس، يساويها في العمر، وهو غير مستعد للاستقرار بعد.

وعلى النقيض فإن جون استقر منذ زمن بعيد وهذا ما يؤرقه.

لدى جون وظيفة ثابتة ومحترمة، لا بل إنه يحرز تقدما متواصلاً. لكنه لا يثير إعجاب ماري، بقدر ما يثيره جيمس الذي يمتلك دراجة نارية، ومجموعة من الاسطوانات الموسيقية الرائعة. لكن جيمس غير متوفر دائما، فكثيراً ما يسابق الريح على دراجته النارية كونه حرا.

وبما أن الحرية تختلف بالنسبة للإناث، فإن ماري تقضي أمسيات الخميس برفقة جون. يمكن لجون الانفلات في أمسيات الخميس فقط. وجون متزوج من امرأة تدعى مادج، ولديهما طفلان ومنزل آسر اشترياه قبل ارتفاع أسعار العقارات، ويمارسان هوايات تبعث فيهما الحماس والنشاط، حين يتوفر الوقت لذلك. يخبر جون ماري بمدى أهميتها بالنسبة له، ولكنه بالطبع لا يستطيع هجر زوجته، لأن "الالتزام" ملزم.

يتحدث جون كثيرا في هذا الأمر وعلى نحو غير ضروري، مما يبعث السأم في نفس ماري، ولكن باستطاعة الرجال الأكبر سنا إطالة الأمر أكثر، لذلك فإنها تقضي معه وقتا جيداً في مجمل الأمر.

يعود جيمس يوما على حين غرة زائراً على دراجته النارية حاملاً لمنوعات من أفخر الأصناف، يتعاطيانها

فيحلق الاثنان إلى عوالم أبعد مما نتخيل في الفراش، ويتوقف الزمن قليلاً.

فجأة يدخل جون الذي يحمل مفتاحاً لشقة ماري، فيجدهما متعانقين منتشيين.

لا يحق له أن يكون غيورا بالنظر لزواجه من مادج، إلا أن اليأس يأخذ منه كل مأخذ. ها هو قد أصبح في أواسط عمره، وخلال أقل من سنتين سيفقد كل شعره فيصبح أصلع كالبيضة، وهذا أشد مما يطيق!!

يبتاع مسدسا مدَّعيا أنه للتمرين على إصابة الأهداف – وهنا تحتاج الحبكة إلى مزيد من المعالجة ربما فيما بعد – فيطلق النار عليهما، ومن ثم على نفسه.

تتزوج مادج، وبعد فترة مناسبة من الحداد، من رجل متفهم يدعى فرْيد، ويؤول مآلهما كما ورد في النص (أ) ولكن تحت مسميات مختلفة.

النص د:

لا يعاني فرْيد ومادج من أية مشكلات. إنهما متفقان بشكل استثنائي وبارعان في إيجاد الحلول لأية صعوبات قد تطرأ. إلا أن منزلهما الفاخر محاذ للشاطئ. وذات يوم تضرب أمواج عاتية عملاقة الشاطئ، وتهبط أسعار العقارات. وتكمن بقية القصة في دراسة الأسباب الداعية لوقوع هذه الأمواج العاتية وكيفية خلاصهما منها.

وبالفعل لقد تخلصا منها، بالرغم من غرق آلاف الضحايا. إلا أن فريد ومادج فاضلان ومحظوظان. وفي النهاية نجدهما وقد اعتليا أرضاً مرتفعة حيث يتعانقان مبتلَّين بامتنان ويؤول مآلهما كما ورد في النص (أ)

النص هـ:

نعم، إلا أن فرد يشكو من اعتلال قلبه، وتدور أحداث بقية القصة حول مدى لطفهما وتفهمهما ألى أن يقضي فريد نحبه. عندئذ تكرس مادج نفسها لأعمال الخير وحتى نهاية النص (أ) . لكن إن أحببتم يمكن إضافة "مرض السرطان" وشعورها "بالذنب والارتباك" بالإضافة إلى "حب مراقبة العصافير".

النص و:

إذا اعتقدتم أن كل ما جرى يتصف بالبرجوازية، فما رأيكم أن يكون جون ثوريا وماري عميلة سرية، لنرى إلى أي مدى يقودنا ذلك؟!. ولكن تذكروا أننا في كندا لا بد وأن تؤول بنا الأمور إلى النص (أ) بعد أن تتعرج بنا القصة في متاهات طويلة ومتسلسلة من النزعات الشهوانية والرغبات السرية.. إنه سرد لأحداث زماننا هذا.. نوعا ما

عليكم مواجهة الأمر، فالنهايات واحدة كيفما تناولتم الموضوع ومهما قلَّبتموه، ولا يغرنكم أية نهاية أخرى، فكلها زائفة عن سبق إصرار وتعمُّد ونيَّة شريرة للخداع، أو بدافع من تفاؤل مفرط أو مشاعر صادقة حقيقية.

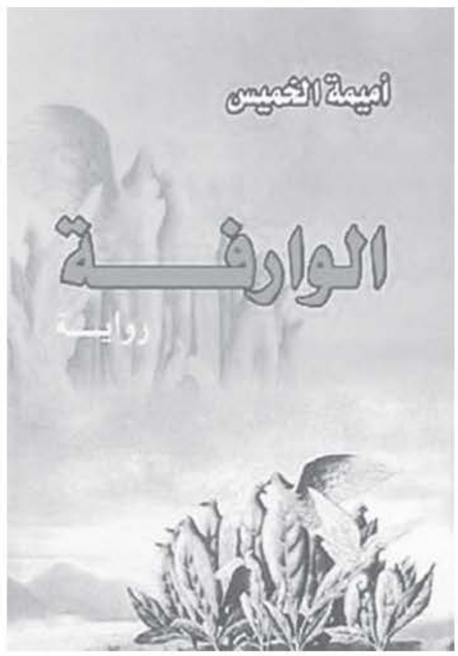
وكل الطرق تؤدي إلى روما، فإن النهاية التي تم تزويدكم بها هنا هي الوحيدة والأصلية والشرعية :-

يموت جون وماري ويموت جون وماري، يموت جون وماري. قضي الأمر بالنسبة للنهايات، وتكاد البدايات تكون أكثر متعة. إلا أنه يقال إن العالمين ببواطن الأمور يستمرؤون ذلك الامتداد ما بينهما، فهو الأصعب.

وهذا كل ما يمكن قوله بشأن الحبكات التي ما هي على كل حال إلا "شيء" يتلوه" شيء" يتلوه "شيء" ماذا تم؟ ماذا تم؟ ماذا تم؟ ماذا...؟ عليكم التفكير في "كيف"؟، و"لماذا"؟!.

اللغة والمكان في روايـة، "الـوارفــة"

د. إبراهيم خليل



تبتدئُ أميمة الخميس روايتها» الوارفة«(١) بما تنتهي به، وهو عودة البطلة (الجوهرة) من تورنتو، بعد أن قضت فترة تدريب لمدّة سنتين في سان مايكل، لتستأنف عملها في المستشفى العسكري في الرياض. ولتواصلَ مسيرها اليومي قاطعةً الطريق من حي (عليشة) إلى موقع المستشفى، رتابة أملاها عليها انتماؤها الاجتماعيُّ، الذي فرض عليها، بدوره، مجموعة من العادات، التي تقارنها بما عرفته في تورنتو، لتكتشف كمْ هو الفارق بين أنّ يعيش الإنسانُ في مكانٍ لا يزال لاصقاً بالبداوة، وآخر تتفتح فيه الحياةُ على كثيرٍ من التنوّع، الذي يضفي على الكائن، رجلا كان أو امرأة، إحساسًا باتساع الهوية، وانفراج الذاتِ على ذواتٍ أُخَرَ: «عندما نغادرُ الوطن الصغير إلى العالم الشاسع، تتّسعُ الهوية، نلتقي عند الجذور، ولا نبالي بالتفاصيل، تتلاشى خطوطُ (رقية).. هذا شاميّ، وهذا باكستانيّ .. و.. طرّش بَحْر. سكان الرياض. سكان الحجاز. وسكان العُليّا. وسكان (عليشة) ..»(٢)

حجر الزاوية

هذه الفكرة هي حجرُ الزاوية في خطاب الرواية(٣)، وهي فكرةٌ لم تظهر على نحو مفاجئ، بل تعهّدتْها الساردةُ بغير قليل من التأنّي. فهي تروي عن الجوهرة، ابنة عثمان المسيّر، أنها، مذ كانت طفلة صغيرة، اعتادتْ ألا تقف على قدميها بمساعدةِ أحد. وفي المدرسة اعتادت التفوق، على الرغم من أنّ الظروف التي أحاطت بها، وبشقيقيها هند،

أكاديمي وباحث من الأردن.

وعبد الرحمن، لم تكن تسمحُ بالتفوّق. واختارت الفرع العلمي، لا الأدبي، الذي وجدته هند أكثر سهولة، ويُسرًا، من العلمي. ودرست الطبّ، مع أنَّ أحدًا لم يوافق، بادئ الأمر، على هذا التخصص. أما الذكرياتُ التي تحيط ببيت (عليشة) فلا تنقطع: الأبُ عثمان، والأمُّ (هيلة) .. التي توفيت ليتزوج بعدها عثمانُ من سارة بنت يحيى.. زواجًا ينتهي بالطلاق، بعد فضيحة أيقظت الحيّ ليلا على عاشقٍ يتسللُ كاللصوص إلى منزل عثمان، ليلتقي بها في خلوة.. وأخيرًا زواج هند من عريس طويلٍ، نحيفٍ، يشبه مفتاح عُلبة (صلصة).. إلى متدرب في المستشفى (أحمد الشبقلي) الذي يُحاول أنْ يقيم علاقة معها، فتبعث إليه بصورةٍ لها من غير نقاب، وما إنْ تفعل حتى تكتشف أنها وقعتْ في الفخّ. إذْ لمْ يكنْ (الشبقلي) هذا سوى مخادع، أراد استخدام الصورَةِ لإرغامها على الاستجابة لغزله الثقيل في الهاتف. فجاءَ (عُبيّد) الذي ترك المدرسة ولمّا يكمل السنة الخامسة الابتدائية، واحترفَ في الحيّ أعمالا شتى، لا ترقى كثيرًا عن مستوى التسوُّل، ليستعيد لها الصورة(٤). فإلى (بابلو) السائق الفلبّينيّ، الذي أصيب بسرطان الرئة، لتتوسَّط له لدى مدير المستشفى(أبو عبد العزيز) فيوافقُ على علاجه الذي لم ينقذه من الموت إلا لمُدّةٍ قصيرةٍ، سافر بعدها إلى بلاده، ليلقى ربَّه هناك، وهو يشاهد التلفزيون..

أما طليقُها البدين (طلال) فقد استأثر بمساحةٍ كبيرة من نسيج الرواية السرْدي. ذلك لأنه يمثل تمثيلاً جيدًا شخصية الرجل الشرقي، المحافظ علناً، الإباحيّ سرًا، الذي يريد تفصيل زوجته على (مَقاس) ذوقه المتعَجْرف. ولأنه – من جهةٍ أخرى- خطبها دون أنْ يراها، مكتفيًا بالنظر إليها في صورةٍ من تلك الصور التي تستخدم في استخراج جوازات السفر، فيما تكفّلت أمّه بالباقي.. وعندما فوجئ بأنها لا تطابق المقاييس، ازورّ عنها، معلناً ضيقهُ بنُحولها تارةً، وبشعرها الكثيف، الخَشِن، تارةً أخرى، وسرعانَ ما طلبتْ الطلاقَ، فبادر – بلا تردُّد – وكأنّه كان ينتظر ذلك، مشترطاً أنْ يُعاد إليه الصداق الذي أدّاهُ كاملا، غير منقوص.

وعلى الرغم من أنَّ الجوهرة حظيت بالكثير من الصديقات الودودات: كريمان بخاري، أدريان، ناديا، جيّا، إلا أنّ حظها من الرجال خلافَ ذلك. فالطبيب الذي ظنّته للوهلة الأولى يهيم بها حبّاً، ويستطيع أنْ يقيل عثرتها، بعد طلاقها من(طلال) ، وتجاوبت معه إلى الحدّ الذي سمحتْ فيه لنفسها أنْ ترافقه في سيارته إلى مكان يبعُد عن الرياض نحْو أربعين كيلومترًا.. وبدلا من أنْ يغازلها في تلك الخلوة، مثلما كانتْ تتوقّع، رفع وجههُ إلى السماء، قائلا:»اللهمّ إني أخافُ وقوفي بيْن يديْكَ يوم المَوْقف العظيم». وصاح بها:» هيا إلى السيارة.. وعادا.. كانتْ علاقتها به، مثلما توضّحُ: « جافة، قصيرة، كربيع صَحْراويّ» (٥)

غير أن أياما قليلة تمضي، بُعيْد تلك المغامرة، كاشفة عن أنّ هذا الطبيب، الذي تصفه بالأعرابيّ، دلالة على ما فيه من بداوة، متزوّج من ابنة عمّه (بدرية)، وقد زارتها في المستشفى لترجوها، بحرارة، أن تبتعد عن طريقه، لأنه، إذا تزوَّجَها، فسيجد أولادُه (ثلاث بنات، وولدان) أنفسَهم بلا معيل. أصيبتْ الجوهرة بصدمة جديدة، لكنّ خيْبة الأمل الحقيقية، المرّة، جاءتها أخيرًا من الأبّ، فقد خطبها منهُ رجل أعمال (أبو ضاوي) كانَ في مبتدأ شأنه، وأول أمْرِه، سائق شاحنة، ثم أصبحَ مرافق أحَدِ الأمَراء..

ثم تمكّن من شراء أربع شاحنات جديدة، وأضاف زوجتيْن أخريَيْن لزوجته الأولى.. وعندما تجاوز رصيده في البنك رقمًا من ستّ خانات، بدأ البحث عن الوجاهة، و(الشيخة) فأنشأ ديواناً للرجال من حي عليشة، وخصص الاثنين من كل أسبوع لوليمة تقدم لهم فيها الذبائح.. أما نساءُ الحي فازدَدْن له كراهية، لكوْنه المشجّع الوحيد للرجال على تعَدُّد الزوجات، ولديه قوائمُ بأسماء الأرامل، والمطلقات، والعَوانس، فيرشّح هذه لهذا، وتلك لذاك.. هذا الرجل يتقدم لخطبة الجوهرة من أبيها فيوافق. وحين يبلغها، تعلنُ الرفْضَ، فتذكرُها كلٌّ من رقية، وهند، بالعمر الذي يمضي، والصِّبا الذي يُولّي، ويذوي، وبأنّ (أبا ضاوي) سيخصِّص لها بيتاً منفردًا، وسيقدم لها الصداق الذي تحدِّدُهُ هي، ولن يتدخّل في راتبها الشّهْري..

أما الوسيلة الوحيدة لإنقاذها من هذه «الورطة» فهي أنْ تتصل بالعجوز المتصابي، لتقنعه بأنها لا تصلح زوْجةً له، مثلما لا يصلح هو للزواج بأخرى. فأخفقتْ في تحقيق ذلك؛ لأنه لم يترك لها مجالا للحديث، إذ اكتفى بأنْ قدَّم لها نفسه، ووعودَهُ بالمال، والغنى، والسعادة، ثم أقفلَ السماعة. كانت في السابق تلحّ على أهلها بضرورة السفر إلى كندا في بعثة تدريبية في مستشفى (سان مايكل) وظلّت مَسْألة (المُحْرَم) هي العائق. وفيما هم حائرون في الخروج من مأزق العريس، أعلن عبدُ الرحمن موافقته على الذهاب معها إلى كندا، على أن يبقى هناك لمدة ثلاثة أشهر، يعود بعدها إلى زوْجته، وأولاده.

مسارٌ جديد

بهذا استطاعت الجوهرة الإفلات من الشَّرَك الذي لا تُعلم عقباه.

وتتذكّر الساردةُ، الملتبسة هنا بالبطلة، ما جرى خلال العامين اللذين قضتهما في تورنتو، وزيارتها لنيويورك حيث تمثالُ الحرية الأمريكي يقفُ شامخاً، يطاول عنان السماء. وزيارتها الأخرى لفانكوفر حيث (منيرَة) قريبتها التي استقبلتها في المطار بحرارة، وحيث تستذكران — على مَهْلٍ- أيام (حريملاء) النخيل، والتمْر، وعبث الطفولة البريء. تبدأ الرواية إذًا مسارًا جديدًا. ويمكننا أن نعُدّ الفصول الأخيرة من ٢٣ إلى ٢٥ حلقة ثانية في الرواية، فيما تعدّ ذكرياتُ الطفولة، والدراسة، والعمل، والزملاء، و(طلال) و(ناديا) والبَجَعة الهاربة، وغيرها.. مقدّمات لهذه الحلقة، فهي الأقوى تعبيرًا عن التغيير في المستوى الدلالي للخطاب المحكيّ.

فالانبهارُ الذي تتحدّث عنه الساردةُ، عبر الجوهرة، بالبيئة الجديدة، التي انتقلت إليها، بما فيها من طبيعة مُغايرة، ومن أناس مختلفين، ومن نمَط حياتيٍّ يوميٍّ يختلفُ في أدق التفاصيل، ومن انفتاحٍ على الآخر، هو الذي يدعو الجوهرة- مرارًا- لإعادة التفكير، والنظر، فيما مضى.. فهي هنا — في تورنتو- بلا جَسَدٍ مزْعج، « تمضي نصف وقتها في الرياض لتجميله، ونصفه الآخر في تغطيته. (٦) وهذه المفارقة تشجِّعُها على التساؤل: « هل الملابسُ هي التي تقرر علاقتنا مع محيطنا، والحيز الذي نتحرك داخله؟ «(٧) أما هبّات الهواء التي تأتي عبْرَ بحيرة (أنتاريو) في شارع يونغ حيثُ المستشفى (سان مايكل) فتغسلها بنشْوَة عارمة، فتكادُ تطيرُ بجسدها الذي يصبح هفهافاً للغاية. «(٨) ويدفعها مشهدُ الشلالات (نياغارا) المتساقطة، والهواءُ المليءُ برذاذ فضيٍّ، تتقافزُ خلاله أقواسُ قزَح، إلى التساؤل: ألأنّنا نعيش في عطش

أزليٌّ نخترعُ الأنهارَ، والجِنان؟ (٩) فيسبّح عبد الرحمن، قائلا، فيما يشبه الإجابة عن ذلك الهاجس: « جنَّتُهُم في دنياهم، وجنتنا في الآخرة. »(١٠)

وعلى مدى المسافة بين تورنتو، والرياض، تتوارد خواطر كثيرة في ذهن الجوهرة، مثل قرقعة سيارة قديمة تسيرُ في شارعٍ ترابيٍّ، غير ممهّد، ولا مُعبّد. وتحاولُ عبَثا أنْ تنفض عن نفسها تلك الخواطر، لتصبح جزءًا من المكان، لكنَّ كلَّ شيءٍ يحيط بها يذكّرها بأنها غريبة، وأنها لا تستطيعُ أنْ تنعم بهُويّةٍ جديدة، إلا إذا سفحت سنوات من عمرها عبْر هذه الشوارع، ونسيَتْ خطوات الطفولة، ويفاعة أحلام الصِّبا، وفتحتْ قشرة الدماغ لتغيِّر الأرقامَ السريّة المشفرة فيها، وإلا فستظلّ كنبتةٍ اقتلعتْ من حوْضها الحقيقيّ، لتغرَسَ في موقع غريبٍ لا يواتي.

تحاولُ أنْ تكون مثل(جيا) التي تعمل في سان مايكل، متخلية عن جذورها الهندية، إذ لم تعد تحتفظ من هويتها الأولى إلا بالاسم، فالتغيير الذي أصابَها في تورنتو أصابَها من الداخل لا من الخارج حسب. فعندما سألتها الجوهرة إنْ كانتْ ترضى أنْ تغادرَ المستشفى مكشوفة الصدر، بارزةَ النهْديْن، وما عساها تتوقّع لو فعلت ذلك، أجابت: سأفوزُ بطابورٍ من المُعجبين(١١). وهذه الإجابة لا تروق للجوهرة، بالطبع، التي ترفض التخلي عن غطاءِ الرأس، على الرغم من أنَّ شعرها الفاحم، اللامع، سيجعل نصف الرجال في المستشفى – على الأقلّ – مأخوذينَ به(١٢). فالصراع بين الذات، والآخر – إذا ساغ التعبير – يتخذ هنا طابَعا ثنائيًا، كالصراع بين الحياة، والموت، أو الفناء والوجود، وعندما يلوحُ وجه ليبرمان – الطبيب الأصلع، الذي يُذكّرُها بأبي بطيخة- فينجذب إليها بإلحاحٍ مفضوح، تكتشف من لقائهما الأول أنه يهودي، يَدّعي أنّ فلسطين هي إسرائيل، وأنهُ، مع ذلك، غيرُ صهيوني، ويحاول إقناعها بأنّ العصر الراهن، بما فيه من تقدُّم تقنيّ، يتطلب الكفّ عن صناعة الحدود، والحواجز، والاكتفاء بما تمنحه الحياة لنا من أرضٍ، وسماء، وأشجار، فمنْ كان يتوقع أنْ يجالس، وهو اليهوديُّ الأوروبيُّ، عربيّة من الرياض، في مدينة ثالثة، هي تورنتو؟(١٣)

ومع ما يبدو على كلامه من براءة، فأنَّ نوافذ الذاكرة سرعان ما تنفتح على الماضي، فتهبّ على خيالها، في تلك اللحظة، مشاهدُ من إلقاء الأناشيد الحماسية في حملات التبرُّع لنصرة الفلسطينيّين، وما كتب في إحدى الحفلات من شعاراتٍ تتذكر منها كلمة «عائدون».. وما ألقي من قصائد لفدوى طوقان. (١٤) فالذاكرةُ تختطفُ الجوهرة من الكفتيريا، فيما يحاول ليبرمان- عبثا – تقريب المسافة بين الاثنين، مدَّعيًا أنّه ساميّ ، والعربُ ساميّون، إذنْ هو عربيّ، منطقٌ يبدو سليمًا مائة بالمائة، والملامح تشهد بخلاف ذلك: « لكنَّ ملامحك غير عربية؟ » (١٥) فهي تنطلق مرّة للخارج، ومرة تنسحبُ نحو الداخل، وأخيرًا تعتذرُ عن قبول الدعوة لمشاهدة فيلم مع ليبرمان، الذي يصف هرتزل، وبن غوريون، وأمثالهما من الصهيونيّين، برعاةٍ مُتعَجْرفين، استغلوا قرون الشتات، ليجعلوا من قطيعِ اليهود ثكنة عسكرية، وجنودًا في مهمّاتٍ قتاليّةٍ لا تنْقطع(١٦).

تطاردها الأحلامُ القديمة في شقتها بتورنتو، فلا تستطيعُ التأقلم مع الواقع، على الرغم من رغبتها الشديدة في الانفكاك من الماضي، والانسلاخ عن ثقافة القشور، والملابس. وعندما يلحّ عليها ليبرمان لاجتياز البرْزَخ، أيْ:

قبول الآخر، تعتذر له بشدة، وتطلبُ من الاتصالات تغيير رقم الهاتف، لكي لا يتَّصِلَ بها مُجدّداً. (١٧) وعلى الرغم من ذلك، يكتب لها على بطاقة فيما يشبه الوداع، تقول: «الحبُّ ليس خيارًا. الله هو الذي قدّر لنا، وكتبَ علينا، أنْ يحبَّ أحدُنا الآخر».

في زيارتها لمنيرة جرى إقصاء ليبرمان من ذهنها تمامًا، وعادتْ نوافذ الذاكرة لتستقبل رياح الماضي، بما فيها من أيامٍ حلوة، وأخرى مُرّة.

وعلى إيقاع (التانغو) الأخير، الذي كانتْ تتمنّى أداءَهُ مع ذلك المكسيكيّ الفارع، تقنع نفسها بأنها كانتْ تودّ أنْ تتمرّد على الطَّوْق، ذلك الطوْق الذي ظلّ يربطها خلفَ البوابات- هناك- في الرياض. الطوق الذي يجعل الجميعَ يثقُ بأنها تنتظرُ دوْمًا خلف بوّابات بيت (عليشة). تعودُ من تورنتو بعد أن بترتْ خيوط الألفة التي تشدّها إلى ذلك المَشْهَد المُفعَم بالحياة النَّضِرَة، فيما جذورها تَتَسَلَّلُ إلى الأسفل ، إلى الأسفل، بلغة سرّيّة، تفهما كلُّ بقاع الأرض، لتكتشفَ، في وقتٍ جدّ قصير، أنها تعودُ إلى حيث السلسلة الحديدية التي تطوّقُ القلبَ، وتمْنعُه من النبض، والرقْص، في دروب مملكة الثلج.. لقد اكتشفتْ، والطائرة تُحلّق بها فوْق الرياض، أنها، وهي الطبيبة المتخصصة في الغُدَد، لمْ تستطع حماية قلبها من جُرْح غائر، سينْزف لسنواتٍ عدة. وعلى الرغم ممّا تفصح عنه مشاهدُ العودة من تذمر، وقلق، عبَّرتْ عنه الساردة من خلال الحوار الداخلي غير المباشر، الذي يحْتدّ في دخيلة البطلة «الجوهرة «إلا أنها، من وجهة نظر أخرى، عوْدة ترمز بها الكاتبة أميمة الخميس لانصراف الفكر عن المكان الطارئ، لبيت الطفولةِ الأليف، على نحو ما يرى باشلارBachelard في«جماليات المكان»(١٧). وهي، إلى ذلكَ، تعبيرٌ رمزيٌّ عن الحنين للماضي، وللألفة التي ارتبطتْ بها الأسْرَة، فيعْدلُ البيت منْ كونه بيتاً إلى شيءٍ آخر، فكأنه الحصن الحصين الذي يأوي، ويحمي، ويراعي، منْ يقطنُ فيه، ويسْكُن. وحيثما ذهبَ، فلا بد من أن يعود إليه، طال الزمَنُ أمْ قصُر. فالبيتُ، والأمُّ، يتوحَّدان في صورةٍ واحدة.

التشكيل اللغويّ

كتبت هذه الرواية، ذاتُ السرْد الدائري، بلغة أدبيّة، فيها رقة الشعر، وسلاسته، وطريقته في التعبير بخطوطٍ موارِبَة، تجعل القارئ يبحث عمّا وراء الكلمات، والتكوينات المفعمة بشهوة التحديق في أسْرار المشهدِ السرْديّ.. تقولُ البطلة في وصف ما تذكره عن أبيها عند مفارقته في مطار الرياض: « ينقبضُ قلبُها بذكرى وجه أبيها في المطار، غامقا، ذاهلا، تغْرَقُ عيناهُ في غمامةٍ تشبه تلك التي طفرتْ منهما في يومها الأول في إعدادي طب. يخشى أنْ يخاتلها أحدُهم في منعطفاتِ المستشفى، أو يخلو بها، أو يختطفها مَهْووسٌ في أثناء مناوبتها الليلية.. تلك المخاوفُ كانت تثير ضحكها.. وقهقهاتها.. لكنّها ظلتْ ملتصقة بها، مثلما يلتصق الغبارُ بغرفة مهجورة، ثقيلة، مكبّلة، بأثاثٍ يرفض أصحابُه التخلّصَ منه.(١٩)» فمثل هذه العبارات تعيد القارئ إلى فصول سبقتْ، وتساعدُه على ربط الحدث الآنيِ، بالسابق. وتلقي الضوء على ما لدى الكاتبة من تشكيل لغويٍّ أنثويٍّ يُفضي إلى جداولَ ثرّة تضفي على فضاءِ الرواية نسقاً جماليًا كما لوْ أنّه حِليَةٌ نسوية، أو رداءٌ مُطرّزٌ بعروق، وزهور ملونة، صغيرة. ويتضح هذا النسق، وضوحًا أكبر، نتيجة تأثر اللغة هنا بالمَكان، فهذا ليبرمان يدعوها لفنجان قهوةٍ في مقهىً

يقعُ في شارع يونغ، فتهبّ على المَشهد موْجَة من الكلمات المثقلة بالمُعْجم المنْزلي: « مقهىً بأثاث خشبيٍّ مُعتّق، ونوافذ شاسعة بإطارات خشبية مشغولة، تكشفُ الشارع، وتدخل كمّا وافرًا من الشمس، تُلطّفُ طغيان لون الخشب، في المقهى، مقاعدُ ذاتُ وسائدَ صفراءَ مرحة، مع أغطية طاولات بنفْس اللون .» (٢٠) ومثل هذه اللقطات قلما تقع عليها عيْن كاتب، فالمرأة، على هذا المستوى، أكثر تأثرًا، نلاحظ، على سبيل المثال، وصفها لألوان الوسائد بالمَرحَة. والإطارات الخشبيّة بالمشغولة. والتضادُّ بين لون الخشب البني القاتم، والأصفر الفاقع.. تنافرٌ له ما له من تأثير في تجْليَة الصّورَة. والتأثُّرُ بالمكان لا يقتصر على شواهد من هذا القبيل، وإنما يظهَرُ هذا الأثر، ويتجلى، في وصفها للأشخاص، وحوار البَطلة معهم. فالمُعْجم التشكيليُّ، المكانيُّ، لا يفارق الساردة، تقول في الاحتفال بعيد القديس (بياتريك) الذي دعيتُ الجوهرة لحضوره :» في بؤرة الاحتفال فتياتٌ يافعاتٌ يرتدين تنانير مُخملية، قصيرة، يغلبُ عليْها اللوْنُ الأخضرُ، يكونّ حلقات، ويرقصن رقصات سريعةً، رشيقةً، خلابَةً، ويحرِّكن أرجلهنَّ على وقْع موسيقى إيرلندية يصدَح بها مزْمارٌ، ما يلبث بعدها أنْ يبدأ الرجالُ ، والنساءُ، يرقصون رقصة مشتركة، فيها الكثير من الفرَح، والتقافز، في أرجاء الصالة، كانت شعورُ النساء تتطايرُ مع القَفزَات، بينما الرجال يطوّقون خصورهنَّ بإحكام. «(٢١) فالحلقاتُ، واللوْنُ الأخضرُ، والمُخْمليّ، والسواعدُ التي تطوّقُ الخصور بشدة، لغة تشدنا شدًا إلى لوْحة رُسِمَتْ بالخطوط، والألوان، ولم تخْلُ حتى من الحركة، والإيقاع، والأصوات .. لغة تحيل إلى الإطار، والمَساحة، والمسافة، والكتلة، لا تعبّر إلا عن أنَّ المكان هو أساسُ الوَعْي بلغة السَّرْد المَحْكيّ: « عينان خضراوان ضيقتان. وجبينٌ عريضٌ ينكفئ إلى الخلف. فيما يترك بقية شعْره الأشعث مُتهدّلاً حتى كتفيه «(٢٢) . وهذا الانتباه للسَّعة، والضيق، واللون، والطول أو العرض، والتقدم، أو الانكفاء للخلف، لغةٌ لا تنتبهُ للمشاعر حسْب، بلْ للتكوين الفنّيّ، ففي وَصْف الساردة لنظرات العاشق ليبرمان نحو الجوهرة، نجدُ هذا الإحساس يملأ الفضاء التعبيريّ: « تشعرُ بأنه يؤثث تلك المساحة بينه وبينها. على الطاولة بطاقاتٌ ودُودةٌ، تصل إلى جسدها، كرائحة قمْح أخضر. مستغرقٌ بها. يتأملها، بتيقظ، كأنها نقْطةٌ يتأمّلها من شاهق، وهو يقفز بالبراشوت يحاولُ أنْ يصلَ إليها.»(٢٣)

هذه الكلماتُ: يؤثّث المساحة، الأخضر، نقطة في دائرة، يهبط من علٍ ليَصلَ إليها.. كلماتٌ تحيلنا إلى مُعْجم هندسيٍّ، تشكيليٍّ، يذكّرنا بمشهد عن بالية مقتبس عن ألف ليلة وليلة، دعيت لحضوره، فكان أبرز ما اسْتحْوَذ عليها هوَ المشهدُ المكانيّ، بما فيه خطوط، وألوان، وزخارف « أسواق شرقية، وقصور باذخة، وسجّاد مزخرف، كانت تودّ أن تعرفَ كيْفَ يروْن جزءًا من أناها .. من فسيفساءِ تاريخها .. شيءٌ يطوقها بإطارٍ لهُ كثافةٌ، ولهُ لوْن..»(٢٤)

والواقع أن هذه اللغة، ذات المظهر التشكيلي، قد لا تكون ضرورية في رواية أخرى، يحتل المكانُ فيها موقعًا ثانويًا، ومنزلة غيْر أساسية، ولا جذريّة. ولكنْ، بما أنّ هذه الرواية تنطلق من فكرة الربط بين المكان، والهويّة، وأنّ مفارقتها تتطلّبُ تغييرهُ، والاندماج في المكان الهدف (المرسل إليه) اندماجاً يُنسي الذات، أو الفاعل (المُرْسِل) مكانه الذي انبثقَ منهُ انبثاقاً يجعله دائم الانجذاب إليه، مشدوداً إلى حيث الكوابيس تساورُه، وتعاودُه، فهو تبعًا لذلك في حاجة ماسَّة لهذه اللغة التي تكثر فيها مفرداتُ المكان، وتتنوّع ملامحُهُ، ملقية الضوءَ على ما تثيره من تحولات في

الخطاب السَّرْدي، بحيْث يغدو خطابًا بصريًا كما الرسُومُ، والأشكال الفنية ذات الأبعاد، من طول ،وعرض ،وعمْق.

هذه اللغة - وإنْ بدت في الظاهر لغة مباشرة - يكثر فيها التلاعُبُ بالدلالات عن طريق التنظيم القائم على تقابلات ثنائية، من مثل: حيّ عليشة في الرياض، يقابله شارع يونغ في تورنتو بكندا. وهذه الوضعية التقابلية تحوّل شارع يونغ من مدلول إلى دالّ، يواصل عبر السرد البصري تأثيرَهُ في تعديل المستوى الدلالي للمحكيّ. كذلك منطقة الشلالات (نياغارا) في الجانب الكنديّ تقابلُ (حريملاء)، مشهدٌ مملوءٌ بالرذاذ الضبابي، والشمْس المُطلة عبْر أقواس قزح، يتحول هو الآخر من مدلول تنْبَهرُ به الجوهرة، وعبد الرحمن، إلى دالّ يؤدي إلى تغيير المَعْنى، وإدامة التحولات الدلالية التي تبحث عن الدوال في خروجها المتكرّر من أقنعة الألفاظ المُباشرة، إلى مدلولات أخرى كامنة يُوحي بها النصّ.

و(جيّا) ذات الأصل الهنديّ، تقابلُ بصورة عكسيّة أدرْيان النرويجية العاملة في المستشفى، وليبرمان ذو الرأس الذي يشبه البطيخة، يتحول - هو الآخر - من مدلول إلى دالٍّ ينفتح على فيض من الإشارات التي تواصلُ تغيير اللغة المألوفة لمنولوغ البطلة غير المباشر، طوال الأحداث المسرودة؛ منذ الطفولة حتى اللحظة التي تعمَّدتْ فيها تغيير رقم الهاتف. ولهذه التحولات، في واقع الأمر، أثرٌ في كشف الستار عن النسق المضمر لسيرورة الحوادث، مما يجعل ظهور منيرة، في نهاية الحبكة، رمزًا يعبّر عن ذروة الحدث المِحْوَريّ، وهو مطاردة الماضي لطبيبة مثقفة منبهرَة بالحاضر الآني، وتريد- جادّةً - التخلص من ذلك الماضي، بما فيه من (دببة) ورؤوس كالبطيخ، وبداة لا يحسنون مخاطبة الآخر، وأب لا يفتأ ينظرُ لابنته الكبيرة باعتبارها طفلة تفتقرُ لمنْ يُساعدُها على الوقوف.

اكتناف المكان للزمن

وهذه اللغة الواصفة، الساردة، تنزع، بحكم نحْويّتها الدلالية، إلى تركيب اسْمي يتكرر بصفة لافتة. فنادرًا ما نجدها تبدأ جملتها بالفعل، وإصرارها على البدء بالأسماء، إنْ كانت أعلامًا، أم أسماء أماكن، أم أسماءً موصولة، أم أسماء إشارة، تؤكّد هذه الحقيقة، وهي أنَّ الحدث المحكيّ يتخذ طابع النسق الزمني المضمر وراءَ المشهديّ الثابت، أو الساكن. ولا سيما إذا تكدّست في البدايات ظروف المكان، أو الزمان:» الشبقلي لم يفسح لها حيزًا في حياته» و» الأعرابي الأشعث هل له حيّز؟ اختباراتُ الفاينال لم تبق لها سوى أسابيع، في السنتين باتت أظافرها مصقولة وأكثر حدة.. في نهاية الصيف يهطل النخيل النجدي.. المستشفى يغصُّ بالنساء الحاسرات، المتهتكات.. يفرقعن بالضحكة .. ويرتدين ما يشفُّ ويصفُ. ولطالما كتبْتُ خطابات مطعّمة بالأحاديث .. صدرُها الشاسع مرتع .. المُمرّضات الإنجليزيات.. والأمريكيات.. فارهات، مشرئبات، كالفرَس الجامحة.. «(٢٥)

تلك أمثلة، من كثير، تحيل فيها الكاتبة الحوادث المرتبطة بزمن إلى مشاهد يلتصق بعضها ببعض، بأسلوب يحيل مستواها الدلالي الزمني إلى آخر هو المكان. مما يؤكد صحة القول بان هذه الرواية رواية تستمدّ اختياراتها الدلالية، سواء ما كان منها مباشرًا، أم غير مباشر، ضمنيًا، أو إيحائيا، تعبيريًا، من علاقتها بالمكان.

والشيء الذي لا ينبغي أن تفوت القارئ ملاحظته، أنَّ «الوارفة» كتبت بلغة تفيض بالأنوثة، ومع ذلك نتردد في احتسابها ضمن الأدب النسوي.. فقد تحررت فيها المؤلفة من اللغة المبتذلة، والمتهافتة، التي تشيع في الرواية النسوية

عادة.. تناولت واقع المرأة العربية بأسلوب متحرّر من حَسَدّ الذكورة. فلا نجد فيها ما نجدُه في «أنثى العنكبوت»(٢٦) لقماشة العليان من إقصاء للأب، الطاغي، المستبد، الذي لا يرحم، ولا يترك للرحمة سبيلا إلى قلبه، وفؤاده. ولا على النحو الذي نجده، مثلا، في رواية عفاف البطاينة « خارج الجسد»(٢٧) وهي لا تصوّر الأخ مثلما تصوّره كاتبة أخرى كباهية الطرابلسي في « امرأة ليس إلا «(٢٨) باعتباره ندا، أو منافساً، مُدللا، يجعلها تتمنّى لو كانت ذكراً. ولا على النحو الذي نجده في رواية سحر خليفة « مذكرات امرأة غير واقعية»(٢٩). ولا نجدُ فيها تمركزًا حول الجنس، إلا بالقدر الذي تتطلبه، أو تفرضه، طبيعة العلاقة بين رجل، وامرأة، شاءت الأقدار أنْ يتحابّا، أو أنْ يكرَهَ كلٌّ منهُما الآخر. لهذا كله نجد في إدراجها في سياق الأدب النسويّ ضرْباً من التسامح الذي يتعدّى، الانضباط المنهجي المرجوّ في النقد النسوي، ويتجاوزُه.

الخلاصة

ويُسْتخلصُ، ممّا سَبَق، أنّ للكاتبة، أميمة الخميس، بصيرةً سرْدية عِمادُها دقّةُ الملاحظة، ودراسَة المَشْهد السرْديّ، من الداخل، والخارج، مما يُؤدّي إلى نَسْجٍ لغويٍّ تمْتزِجُ فيه رؤية الفنان، برؤية الراوي. لذا نجدها تهتمُّ بالألوان، وتمْعنُ في مسائل الضوءِ، والظلّ، ورسْم الأجْسام المشهديّة، رسْمًا ثلاثيَّ الأبعاد، من حيثُ الطولُ، والعَرْضُ، والعمْقُ، مع النَّظر، في الوقت ذاته، للمساحة، والمَسافة، نظرةً خاصَّةً، تسْهمُ في بناءِ المَشْهَد، إلى جانب التنظيم المُناسب للمَلفوظ الحكائيِّ. ممّا يدْعم الوشائج بين السَّرْد، والفنّ.. أيْ: بين الزَّمَن وَالمَكان، إذا تذكَّرْنا بأنّ السرد يحيلُ إلى زمن، والفن البصريّ يحيلُ إلى مَكان.

الإحالات:

١ - أميمة الخميس: الوارفة (٢٠٠٨) دار المدى، دمشق، ط١، ص ٢٥٩

٢ - عالج هذه الفكرة معالجة جيدة د. أحمد صبرة في مقالته: قلق الهوية في الرواية النسائية السعودية، الوارفة لأميمة الخميس نموذجاً (٢٠٠٩) انظر= علامات في النقد، مج ١٥ جـ ٦٨ شباط (فبراير) ص٣١-٥٧

٣ - الوارفة ص ١٣٣

٤ - الوارفة ص ١٨٥

٥ - الوارفة ص٢٣٢

٦- الوارفة ص ٢٣٣

٧ - الوارفة ص٢٣٤

٨ - الوارفة ص٢٣٩

٩ - الوارفة ص ٢٣٩

١٠ - الوارفة ص ٢٤٣

١١ - الوارفة ص٢٤٣

١٢ - الوارفة ص٢٥٣

١٣ - الوارفة ص ٢٤٥

١٤ - الوارفة ص ٢٥٥

١٥ - الوارفة ص٢٥٦

١٦ - الوارفة ص ٢٥٧

١٧ - باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ١٩٨٤، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ص٦٧

١٨ - الوارفة ص ٢٧١

١٩ - الوارفة ص ٢٣٤

٢٠ - الوارفة ص ٢٤٩

٢١ - الوارفة ص ٢٢٥

٢٢ - الوارفة ص٢٥٠

٢٣ - الوارفة ص ٢٥٦

٢٤ - الوارفة ص ٢٦١

٢٥ - الوارفة ص ١٦٠-١٦١

٢٦ - منشورات رشاد برس، بيروت، ط٢، ٢٠٠١

٢٧ - دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠٤

٢٨ - المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ترجمة الزاهرة رميج، ط١، ٢٠٠٥ وانظر ما كتبناه عن الرواية في كتابنا « في الرواية النسوية العربية» (٢٠٠٧) دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ص ١٢٠

٢٩ - دار الآداب، بيروت، ط١ ، ١٩٩٧ وانظر ما كتبناه عن الرواية في المرجع السابق ص ١٥

(اليهودي الحالي) للمقري: سحر السرد وصراع الهويات

- هل تشفع فنية السرد لخطورة الخطاب؟؟

- هل نتكىء على التاريخ الإنساني في قراءة الحاضر الشوفيني؟

◄ سامية العطعوط



يتابع الكاتب والشاعر اليمني علي المقري مشروعه الروائي، الذي بدأه بروايته الأولى (طعم أسود ... رائحة سوداء)، التي صدرت قبل عامين بروايته الثانية (اليهودي الحالي). حيث عمد الكاتب في روايتيه إلى قراءة التاريخ الاجتماعي والسياسي لليمن، من خلال تسليط الضوء على حقبات زمنية محددة، وعلى أوضاع فئات اجتماعية مهمشة خلالها.

الأخدام في (طعم أسود .. رائحة سوداء):

فروايته (طعم أسود ... رائحة سوداء)، التي وصلت إلى القائمة الطويلة لجائزة البوكر العربية في ٢٠٠٨-٢٠٠٩، هي رواية عن الصراع الإثني اللوني أو العرقي. تدور أحداث الرواية خلال الفترة ما بين عامي ١٩٧٠ و١٩٨٢، زمن تقسيم اليمن وقبل تحقيق وحدته، في مدينة تعز قرب مستنقع (عصيفرة)، حيث تأسس هناك حي من مجمعات العشش المبنية من الصفيح والكرتون، لفئة مهمشة من فئات المجتمع من ذوي اللون الأسود/الأسمر، ويُطلق عليها (الأخدام).

وكلمة الأخدام، التي تُطلق عليهم تتبع لون بشرتهم الأسود. ويعود أصل هذه الفئة كما تقول المصادر إلى الأحباش، الذين استُقدموا كعبيد، ثم تمردوا بقيادة نجاح الحبشي، وتولوا الحكم وأنشأوا دولتهم (دولة آل نجاح

◄ قاصة من الأردن.

– النجاحية) ما بين ٤٠٧ – ٥٥٤، واضطهدوا السكان الأصليين واستعبدوهم، وعندما استعاد السكان الأصليون الحكم وأسقطوا النجاحيين عنه، حُكم على الأحباش، الأخدام بأن يكونوا خدماً للمجتمع اليمني.

وما زال (الأخدام) يعيشون للآن في مساكن تقع في أطراف المدن، يُبنى معظمها (من القماش والكرتون او الصفيح والعلب الفارغة. وغالبا ما تتكون من غرفة واحدة يسكنها حوالي عشرة اشخاص، وتسمى تجمعاتهم السكنيه بالمحاوي، ومفردها محوى، ويستخدم هذا المصطلح في المناطق الريفية المجاورة لمدينة زبيد للإشارة لتجمعات مساكن العبيد..) .(١،٢)

يصف المقري في روايته معاناة هذه الفئة من التمييز العرقي، ومن التهميش المتعمد والمستمر، الذي يؤدي بهم إلى امتهان مهن وضيعة لا يتوفرون على غيرها، وإلى معاناتهم من شظف العيش والفقر والتخلف والجهل ومن سوء التغذية، ومن مرضي الملاريا والبلهارسيا، اللذين يوديان بحياة أفرادها، فلا يصل أحد منهم إلى الثلاثين من العمر..!! وقد صوّرت الرواية الصراع العرقي، الذي كان سائداً بعيداً عن جميع المعايير الإنسانية، وحتى الدينية، التي تدعو إلى المساواة والرأفة والرحمة، وقد أبرز الروائي صراع هذه الفئة ومعاناتها، من أجل التعليم والتوظيف، وحياة أفضل عبر شخصيات الرواية وحبكتها السردية.

يهود اليمن في (اليهودي الحالي):

أما روايته الثانية (اليهودي الحالي)، فهي رواية عن الصراع الإثني الديني، تناول فيها المقري أوضاع الأقلية اليهودية، التي كانت (وبعضها ما زال أيضاً للآن) تعيش في اليمن مع الأكثرية المسلمة لمئات من السنوات. فاشتغل الكاتب فيها على الفترة الزمنية، التي امتدت من منتصف القرن السابع عشر حتى بدايات القرن الثامن عشر، نظراً لخصب هذه الفترة بالأحداث والتحولات الجذرية، التي أثّرت على المنطقة كلها، وطالت بشكل خاص العلاقة بين المسلمين واليهود.(٣)

زمن الرواية:

يبدأ الراوي سرد حكايته ابتداء من عام ١٦٤٤م، وهو العام الذي تولى فيه الإمام المتوكل الإمامة بعد وفاة الإمام المؤيد محمد بن القاسم وجلاء العثمانيين. كانت منطقة اليمن في حينه منطقة نزاعات وخلافات على السلطة بين مراكز القوى، إلى أن استلم الإمام المتوكل الحكم، وقام بتوسيع حدود الدولة القاسمية، وبسط سلطتها على اليمن الموحد تحت حكمه، وبذل الإمام المتوكل جهوداً كبيرة، كي يعم الأمن والاستقرار خلال فترة حكمه، التي امتدت حتى عام ١٦٧٦ م، ثم تولى الحكم من بعده أحفاده الثلاثة: الإمام المهدي والإمام المؤيد والإمام الناصر.

وقبل تناول الرواية بشيء من التفصيل، لا بدّ من التعرف إلى أوضاع يهود اليمن، خلال تلك الحقبة الزمنية. إذ من المعروف أن علاقة اليمن باليهودية. "بدأت قبل الميلاد في عهد النبي سليمان حين آمنت الملكة بلقيس بالله، وآمن معها شعبها، وكذا حمل أبناها اليهودية إلى الحبشة. كذا الملك تبّع أسعد، الذي آمن واتبعه اليمانيون، وقد بقيت اليهودية حتى بعد مجئ الإسلام، حيث دخل بعضهم الإسلام، وبقي بعضهم على اليهودية".(٤)

يمتاز يهود اليمن عن غيرهم من أهل اليمن، بأنهم لا يضعون الخنجر اليمني الشهير (الجنبية) على وسطهم، ويعود ذلك إلى أنهم (يُعتبرون أهل ذمة)، فلا يصح لهم ان يتسلحوا، فتوارثوا هذه العادة عبر الأجيال، رغم أنهم أمهر من يصنع الخناجر. ويعتبر اليهود اليمنيّون من أكثر الطوائف تمسكاً بتعاليم التوراة، ويختلفون في مذهبهم عن سائر اليهود السفارديين والمزراحيين، ويمكن عدّهم من فئة الأرثوذكس، من حيث تمسكهم بالتلمود. ويتكلم اليهود اليمنيّون العربية كلغة دائمة، والعبرية كلغة دينية، وتميزوا في لغتهم العبرية بإضافة الأحرف العربية، مثل: الثاء والجيم والطاء والظاء والصاد والضاد والذال والغين، وذلك بإضافة نقط للحروف العبرية، ولا ينطق بها غيرهم من اليهود. كما يعرف اليهود اليمنيون بجمال تلاوتهم للتوراة، من حيث النطق السليم للحروف العبرية، إضافة للحن اليمني الذي يضفونه على تلاوتهم، كما أنهم يقرأون التوراة بالعبرية والآرامية والعربية، ويستخدمون الأحرف العبرية في اللغات الثلاث. (٥)

في بداية القرن العشرين، كان عدد يهود اليمن المقيمين فيه يتجاوز ٦٠،٠٠٠ يهودي، فنقل حوالي ٤٩،٠٠٠ منهم إلى (إسرائيل)، بشكل سريّ ما بين عامي ١٩٤٩ و١٩٥٠، فيما يسمى عملية (بساط الريح)، أو على جناح النسر على طائرات أمريكية وبريطانية. ورُحّلت البقية لاحقاً، ولا يتجاوز عدد الموجودين الآن ٣٠٠ نسمة، يعيشون في مدينة ريدة وقرب صعدة.

اتخذت العلاقة بين أفراد الطائفتين المسلمة واليهودية شكل العداء والكراهية عبر القرون، وكان الصراع الديني بينهما يختلف في حدته بين حقبة زمنية وأخرى، خاصة مع لجوء بعض السلطات الحاكمة إلى إذكائه في كثير من الأحيان.

وقد حاول المقري أن يصور لنا في روايته، العلاقة المركبة والملتبسة، بين الهوية الدينية المسلمة والهوية اليهودية، القائمة على الصراع وعلى التصادم والتضاد، ومحاولة كل منهما إلغاء الطرف الآخر في الفكر والتعامل وامتلاك الحقائق، وذلك من خلال قصة حب فاتنة، تشتعل فيها العواطف البريئة بين الشاب سالم اليهودي والفتاة المسلمة فاطمة. وبالتالي كان للعلاقة بين الهويتين في الرواية وجهان، أحدهما يُبرز الصراعات الإثنية الدينية المتعصبة وسجالاتها، التي لا تنتهي بين أفراد الطائفتين، بينما ينقلها الوجه الآخر إلى مستواها الإنساني البكر بعيداً عن الصراعات العقائدية. كل ذلك، يتم مع تأثر البلاد بالأوضاع السياسية، التي سادت المنطقة، خلال تلك الفترة من حكم الإمام المتوكل، وأحفاده من بعده.

أي أن (اليهودي الحالي) ليست مجرد حكاية أو قصة حب عادية، تنشأ بين شاب يهودي وفتاة مسلمة، لأنها تجاوزتها من حيث البناء الفني والساحر للشخصيات، التي تفارق مواقعها المفروضة عليها، نحو آفاق أرحب تدور حول معنى الانتماء ومفهوم الوطنية والمشاعر الإنسانية، ومصيرها في أجواء من الكراهية غير المبررة، بحسب المقري...

الحكاية

تبدأ الرواية بفصل (كل الأيام فاطمة) بلسان اليهودي سالم يوسف النقاش، الذي يروي لنا سيرته،

منذ أن كان فتىً في الثانية عشرة من عمره، يذهب إلى بيت المفتي (كما يسمونه في بلدة ريدة)، ينقل لهم حزم الحطب وما يحتاجون من أغراض. تفتح له فاطمة الباب دائماً، تُدخله إلى بيتهم، يضع حمولته، تهبه ما تقرر هي من حاجيات، وكانت ترفع دائماً من قدره: (ترفع، قبل ذلك من قدري: هكذا الرجال، وإلاّ فلا. ص ٨) ثم تكرمه بكلماتها الداعية : (بارك الله فيك.. أغناك وقوّاك. ص ٨) إلى غير ذلك..

هكذا تبدأ العلاقة بينهما.. هو يدخل إلى بيتهم فتى صغيراً خجلاً من عمله ومن فقره وثيابه، وفاطمة التي تكبره بخمسة أعوام ترفع من معنوياته، تقرّبه منها في كل مناسبة، وتؤكد له بأنه قد بلغ مرحلة الشباب..

(في أحايين كثيرة، تقدّم لي فاطمة الشاي، وتظل تحدق مليّاً في وجهي. لا أعرف ما الذي يدهشها فيه. لا تقول شيئاً. أحياناً تأخذ رأسي بين يديها، تضمّه إلى خصرها، أو تنحني إلى مستواه، ليلامس صدرها. تهمس: "ما بك؟ .. ما بك؟". ص ٩).

تستمر العلاقة ما بين الفتى اليهودي وفاطمة ابنة المفتي على هذا المنوال... والمقصود أن فاطمة تكون هي المبادرة باستمرار إلى رفع مستوى العلاقة بينهما، خلال السنوات القادمة، ومن ثم تحديد مصيريهما معاً. تبدأ فاطمة أولاً بإطلاق لقب (اليهودي الحالي) على الفتى سالم، الذي يُعجب بالاسم كثيراً، حتى ليغيب اسمه الأصلي تقريباً من الرواية. (أضافت، وهي تبتسم: الآن، ما يعجبك؟ اكتب اسمك سالم اليهودي وإلاّ سالم الحالي، وإلاّ، أقول لك، اليهودي الحالي... ما رأيك؟ ....اليهودي الحالي، أعرف أنك تحب أن أناديك هكذا. ص ١١)، وكلمة (الحالي) تعني في اللهجة اليمنية المليح أو الوسيم، ثم تُشعره دائما بأهميته، وبأنه يسير في تحولاته نحو الشباب والفتوة والرجولة.

أما سالم، فيشعر معها بأنه في عالم آخر من الحب والجمال والصفاء، حيث لا فروقات أبداً. يقول في ذلك: (معها أصبحت أكتشف من أكون، ومن سأكون).

تبدأ العلاقة الجميلة تطورها بينهما، حين تعلمه الكتابة والقراءة باللغة العربية، فيحفظ الأشعار وسور من القرآن الكريم، ويبدأ بقراءة التاريخ والفلسفة، لكن الواشين حاولوا تخريب العلاقة، خاصة عندما سمعه أبوه يرتل القرآن الكريم، فمنعه من الذهاب لدروس اللغة العربية، لكن فاطمة كانت لهم بالمرصاد، واستطاعت أن تقنع الأب بهذه الدروس، الذي اشترط على ابنه أن يتعلم العبرية، فأصبح الفتى يتعلم اللغتين، وحين أتقن العبرية علّمها إلى حبيبته فاطمة، ومن هنا نجد أن علاقة اليهودي بفاطمة أصبحت علاقة معرفة واغتناء... علاقة خصب وإنتاج... علاقةَ بناء لشخصية سالم من قبل فاطمة، التي اعتنت به وانتظرته بهدوء، حتى ينضج على نار هادئة ويكبر، وعندما يحين الوقت، تزوجه نفسها...!

لكن هذه الخطوة المستحيلة، التي تفكر فيها فاطمة، أو العلاقة الإشكالية، التي تنشأ بزواجهما، لا يُكتب لها النور في بلدتهما ريدة، البلدة التي يعيش أهلها من مسلمين ويهود في عداء مستفحل، يكرهون بعضهم بعضاً وبالكاد

يتجاورون. فالمسلمون بخاصة المتدينون منهم يعيّرون اليهود، ويطالبونهم بالرحيل عن بلادهم، إلى من حيث جاؤوا، ولو إلى القدس أو حتى جهنم: يقول المؤذن (متى سترحلون من بلاد العرب؟ التفتَ إليه أسعد التفاتة بغضب دون أن يتكلم، التفاتة بدت واضحة المعنى لدى المؤذّن، فرفع صوته : أيوه، ارحلوا من بلادنا...وإلا سنرمي بكم في البحر، ظلّ يحرك يديه وعينيه بانفعال: البحر، ما بش غيره.. ص ٤٨)، وفي مرة ثانية تجاوز المؤذن ما سبق أن ذكره عن البحر، فقال بأن على اليهود الرحيل إلى القدس أو إلى الجحيم. أما اليهود فيشعر معظمهم بأنهم غرباء ومهانون وغير مرغوب فيهم (في ذلك المكان الذي وُلدوا فيه وتربوا فيه ولا يعرفون مكاناً غيره)، مع مشاعر الكراهية التي تحيط بهم..!

غير أن العلاقة المشحونة بالتوتر بين المؤذن وأسعد اليهودي، تنتهي بأن تهدأ لفترة من الوقت، وأن يتجنب كل منهما الآخر بصمت، حين يجد أهل ريدة قاسم ابن الحاج صالح المؤذن منتحراً تحت شجرة في الوادي، وإلى جواره ترقد نشوة ابنة أسعد اليهودي. وعلى الرغم من انتهاء علاقة الحب بين الحبيبين بالانتحار، بدأ الهمس يدور عن (علاقة حميمة أخرى ناشئة بين صبا، الابنة الثانية لأسعد، وعلي، أخي قاسم ابن المؤذن نفسه. ص ٦٢).

من هنا تبدأ خيوط الرواية في التعرج والتشابك، في تصوير عذاب الشخصيتين الرئيسيتين سالم وفاطمة قبل وبعد زواجهما، وهربهما من ريدة إلى صنعاء. وعلى الرغم من أن المرأة المسلمة لا تستطيع أن تتزوج من أهل الذمة (حرام)، إلا أن هذه المسألة لم تعقهما، فقد استطاعت فاطمة المتعلمة الناضجة أن تجد الفتوى المناسبة، فكتبت لليهودي في رسالتها التي تهبه فيه نفسها: (قراري هذا وصلت إليه بعد أن درست أقوال الشريعة، ورأيت فيها بحر اختلاف يجمع علماء الإسلام بدون اتفاق. كان دليلي لقراري الإمام الجليل أبو حنيفة، الذي أبهجني بإجازته للمرأة البالغة الراشدة تزويج نفسها بدون وليّ أمر، وزادني سروراً المجتهد اللبيب أبو المعارف بهاء الدين الحسن ابن عبدالله بفتواه المدوّنة في التصاريح المرسلة، التي يجيز فيها للمسلمة الزواج من يهودي أو نصراني. ص ٧٤).

وعلى هذا تزوجه فاطمة نفسها، ويغادران ريدة إلى صنعاء، حيث يمكثان عند صبا وزوجها علي اللذين سبقاهما إلى صنعاء أزواجاً، لتموت فاطمة، وهي تنجب ابنها سعيد كما أسماه أبوه. هنا يصور الكاتب معاناة اليهودي سالم وابنه الرضيع، عندما يحمله الأب الذي آلمه فراق فاطمة، إلى أهله من اليهود فلا يعترفون به؛ لأن أمه مسلمة وليست يهودية، فيأخذه إلى أهل فاطمة، الذين لا يعترفون به كذلك، لأن الطفل يتبع أباه عند المسلمين، وأبوه يهودي وليس مسلماً.. !!

تنتقل الرواية إلى الفصل الثاني بعنوان (مذهب فاطمة)، عندما لم يجد سالم بداً من الذهاب بابنه إلى بيت أمير صنعاء نائب الإمام، وإعلان إسلامه، ومن ثم انضمامه إلى جيش الإمام، ليسجل الحروب والمعارك والانتصارات بخطه الجميل ولغته القوية البارعة، وكان

الإمام يطرب لكتابة سالم، الذي أصبح اسمه المسلم (عبد الهادي)، كما هو متبع في اختيار اسم جديد لمن يدخل في الإسلام كناية عن الولادة الجديدة.. في هذا الفصل وما يليه، يتابع المقري سرد طُرَفٍ من حوليات اليهود اليمانية، الذين عانوا كثيراً في تلك الفترة من مشاعر الكراهية والاحتقار والتكفير من قبل المسلمين، فما تُذكر كلمة يهودي إلا ويُقال معها (أعزّك الله)..! ومن جهة أخرى، يتابع الحقدُ والتيهُ سالمَ وفاطمة، حتى القبر الذي يُنبش، لنقل رفات فاطمة من مقبرة إلى أخرى وبالعكس، حتى تُدفن فاطمة لاحقاً في مكان منعزل وكئيب.

شخصيات الرواية:

تمتاز الرواية بحبكتها الروائية السلسة المتدفقة بشكل زمني أفقي لا مواربة فيه. فهي رواية تتوالى أحداثها مسلسلة، وتتكون من عدة أجزاء بدأها الراوي بجزء (كل الأيام فاطمة) وانتهى بجزء (حفيد فاطمة).

وشخصيات الرواية الرئيسية مرسومة بشكل فاتن، فسالم وفاطمة وعلى الرغم من اختلاف ديانتيهما والفارق الاجتماعي الكبير بينهما، فهي الغنية ابنة المفتي التاجر المتعلمة الثرية، وهو اليهودي الفقير ابن النقاش الأمي. هي البعيدة المنال وهو الفقير الحال، إلا أن ذلك لم يكن سبباً في احتدام أي صراع بينهما كما حدث مع أهلهما، بل كانت مجالاً للجذب بينهما عبر حبهما للمعرفة والطبيعة والحيوانات والعالم والبشر. ففاطمة القوية الشخصية، المثقفة التي تقرأ الكتب وتشغف بالشعر، وتحفظ الكلام الجميل، هي فاطمة التي تنتمي للكون بأسره، لا تفرق بين مخلوق ومخلوق، تحب كل مخلوقات الله من بشر وحيوانات كبيرة وصغيرة. هي فاطمة ذات القلب الرؤوف الرؤوم، الذي يدمى ألماً عند ذبح أضحية العيد، ويترفق بالنمل، الذي أفسد النقش على الجدار، فلا تعتبره مُفسداً بل تقول في رسالتها إلى سالم "إنني أدعوكم إلى إيضاح النقش المرسوم على جدار ديوان بيتنا، والذي دخل النمل من أطرافه ووسطه، عبر فتحات صغيرة إلى مساكنه القديمة. ولأنه غير الاتجاه واستقر فيما رأى أنه مباح، خطرت في البال فكرة الإيضاح. ص ٦٠". فكيف سيكون حالها مع اليهودي الحالي؟ إنها لم تنظر إلى الفوارق الاجتماعية بينهما ولم تر فرقاً في اختلاف الدين. لم تر في سالم، سوى الشاب الفتي الوسيم الذي يتعلم على يديها، فأحبته وشجعته على ودّها، وزوّجته نفسها.. فهو كما تراه مخلوق وإنسان ككل مخلوقات الله، وليس كما تراه ملّتها.

أما سالم الأدنى مستوى من حيث الغنى والعلم والعمر إلخ...، من فاطمة، إلا أنه الشخصية المحورية الأكثر تطوراً وتغيّراً دراماتيكياً في الرواية. فهو صاحب الصوت الجميل، الذي يرتل القرآن كما التوراة، الشغوف بفاطمة، الذي أحب العلم وتعلم وضحّى من أجلها، واستطاع أن يصل بأبنائه إلى برّ الأمان. لم يهاجر مع من هاجر من يهود، لأن انتماءه كان (للوطن) لليمن الذي يشعر فيه بأنه وطنه: وُلد فيه وسيموت فيه. كلاهما أحب المعرفة، التي أوقدت شعلتها فاطمة لدى اليهودي، وقام بإلغاء الحواجز النفسية بين لطائفتين، حتى اعتنق الإسلام بعد موت فاطمة، كي يجد حلاً لوضع ابنه المعلّق ما بين الديانتين، ولم يجد ضيراً في ذلك؛ لأنه سيكون في كل الأحوال على مذهب فاطمة...!

أما الشخصيات الثانوية، فقد استطاعت أن تضفي حركة وغنىً على أحداث الرواية، وأن تُبرز طبيعة الصراعات الرئيسية والثانوية بين الهويتين. وكانت بعض هذه الشخصيات مؤثرة، كشخصية حاييم، أشهر سكّير وأشهر مغنٍ في ريدة، وشخصية أسعد والمؤذن.

سحر السرد:

يتجلّى سحر السرد في (اليهودي الحالي)، باللغة البسيطة التراكيب، التي استخدمها الكاتب في معظم روايته، لتكون أقرب إلى اللغة العامية في بعض المواقع، كمثل "سأقول لك الحقيقة... أنتم مكانتكم غالية وكبيرة عندنا، وأبوكم على رأسنا وعيوننا.... ص ١٥"، و "هيّا عد تمنع ابنك من بيت هؤلاء الكفّار الملاعين. ص ١٧"، أو اللغة الإخبارية التأريخية في مواقع أخرى، كما في فصل حوليات اليهود اليمانية، الذي يقول فيه: "ودخلت سنة سبع وسبعين وألف للهجرة، وفي شهر رجب منها، أظهر اليهود تململهم من تكرار دوران الدائرة، ونفاد قدرتهم حتى على الضجر. ص ١١٧"، لكنها كانت تسمو وترتق، حين يكون السرد على لسان الشخصيات الرئيسية: سالم وفاطمة خاصة في الرسائل المتبادلة بينهما، كما في إحدى رسائل سالم إلى حبيبته "ونحن لولا آيتكِ لنا في أن نبقى أحراراً، لكنّا بين يديك خاضعين، ولمشيئتك طائعين، وليس لغيركِ متجهين.... ص ٦٤".

وعلى الرغم من بساطة اللغة، إلا أن سحر السرد يتجلى في هذه البساطة، التي تنقلنا من حدث إلى آخر، دون أن نشعر بأننا نقرأ، وفي الوقت نفسه لا نشعر بأننا نضجر، فشكّلت اللغة السردية ركناً أساسياً من جماليات الرواية.

الخلاصة أو المواجهة:

تضعنا هذه الرواية بكل صراحة في موقف حرج، وفي مواجهة قاسية مع ذواتنا، ومع تاريخنا الجمعي والسياسي والوطني، مواجهة مع اليهود، كشعب ودين وتاريخ وصراع مستمر...

وبالطبع، ليت الأمور تبدو بالبساطة، التي تطرحها رواية (اليهودي الحالي)، من حيث العلاقة بين العرب واليهود. فالرواية تعود إلى بعض بذور الصراع بين اليهود والمسلمين، وبين إسرائيل والعرب، وتضعنا في مواجهة خطيرة مع ذاكرتنا الجمعية، ومفهومنا الحالي عن الصراع. ربما كان العرب في بعض البلدان، كما تصور الرواية، ونتيجة للتخلف والجهل والتعصب الأعمى بين الطرفين، ونتيجة لاستغلال وقهر الطبقات الحاكمة لشعوبها، أحد أسباب هجرة اليهود إلى فلسطين، إذ كانوا يطالبونهم بالرحيل عن بلادهم (اليمن) إلى أورشليم أو إلى جهنم، لأن المهم أن لا يبقوا فيها، لأن صراع الهويات الدينية كان أقوى من مشاعر الوطنية، وبالأصح كان مدمّراً ولاغياً لها .. وهذا ما حدث من قبل في القرن السابع عشر، ومن بعد في عملية (بساط الريح) في القرن العشرين...

من ناحية أخرى، تصور الرواية العلاقة الإنسانية، في أرقى صورها بين سالم وفاطمة، والعواطف النبيلة، التي يشعر بها كل منهما للآخر، بعيداً عن أجواء التعصب، والتي أدت بسالم إلى أن يرتقي بنفسه من طفل يهودي

فقير، إلى شاب متعلم ومثقف، بل ودفعته إلى اعتناق دين فاطمة من أجله، ومن أجل ابنهما سعيد. ولم يشعر سالم بحرج كبير من تغيير دينه. فقد كانت فاطمة تقول "كلنا من آدم وآدم من تراب، اللغة ليس فيها دين فقط، فيها تاريخ وشعر وعلوم". لكن هذه العواطف التي نراها ونلمسها في (اليهودي الحالي)، والتي تصور لنا أحداثاً تعود إلى القرن السابع عشر، ومشاعر اليهود المضطهدين كأقلية دينية، لا يمكن أن تجعلنا ننسى التاريخ الطويل من الدماء العربية، التي سُفكت على أيدي اليهود الصهاينة لاحقاً، أو تجعلنا ننسى اغتصابهم للأراضي العربية، أو أن أيديهم التي يمدونها للسلام ما تزال للآن، مضرّجة بالدماء.

الرواية متميزة من حيث حبكتها وبناء الشخصيات فيها، ومن حيث لغتها الجميلة الحافلة بمفردات تبدو مدهشة في خصوصيتها .. مفردات قادمة من البيئة اليمنية.. مفردات عامية وأخرى بالفصحى.. أغان شعبية.. الرواية جميلة حقاً، لكن خطابها ذا النظرة الإنسانية المحايدة للتاريخ، الذي يفضح التعصب الديني، لا يرى مئتي عام من الصراع القومي، ومن النظرة الشوفينية لليهود، التي تلغي الآخر، وهنا مكمن خطورتها..!!

وبالتالي فقد اهتم الكاتب في إبراز الحب والجانب الإنساني، وفكرة المواطنة من جهة، في مواجهة التعصب الديني والإثني، من جهة أخرى، هذا التعصب، الذي يذكيه صراع الهويات الدينية اليهودية والمسلمة، وسجالاتها التي لا تنتهي.

الهوامش:

الكاتب والشاعر **علي المقري**: وُلد الكاتب في اليمن، ويعمل في الصحافة الثقافية منذ العام ١٩٨٥. عُرف الكاتب علي شاعر، أصدر روايته الأولى بعنوان (طعم أسود ... رائحة سوداء)، والتي رُشحت ضمن القائمة الطويلة لجائزة البوكر العربية، دورة ٢٠٠٨-٢٠٠٩.

١ - رواية: علي المقري، طعم أسود رائحة سوداء، دار الساقي ٢٠٠٨.

٢ - الأخدام: جريدة الرياض ٢٠٠٧/٢/١٥.

٣ - رواية: علي المقري، اليهودي الحالي، دار الساقي ٢٠٠٩.

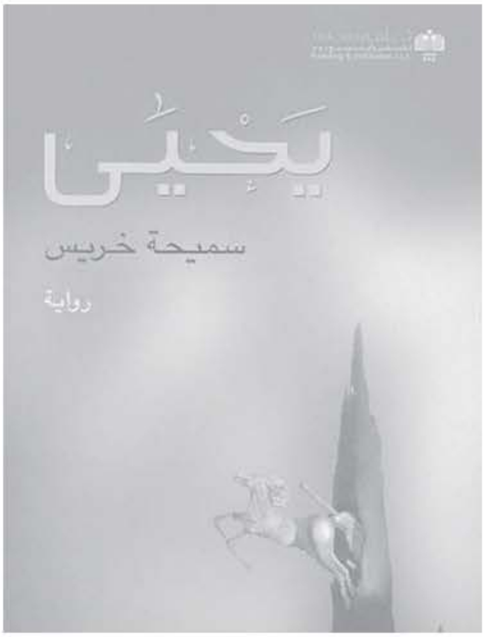
٤ - يهود اليمن: ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

٥ - المصدر السابق.

"يحيى"، رواية سميحة خريس

انتصار العقل على سلاطين الظلام

نايف النوايسة



أخشى دائماً نتاج من أعرف منهجهم الفكري وأدواتهم الفنية، إن لم أكن متهيأ لذلك خوفاً من ضياع الفائدة، وفقدان لذة القراءة الإبداعية الموازية، وسميحة خريس من هؤلاء.

ب "يحيى"(١) آخر أفراد أسرة الأديبة خريس الروائية، تنشغل الواجهة النشطة للمكتبة الأردنية والعربية بهذا المولود الجديد، في الحين الذي لم تُنسَ فيه رواياتها الأخرى المعروفة لدى الوسط الأدبي؛ والحق، إن من يقرأ أعمال هذه الروائية في سنوات خلت، سيدرك إلى أي مدىً استطاعت تعميق رحلة السرد العربي بتجارب روائية عالية المستوى، ولفتت انتباه النقاد، الذين لم يعد بمقدور أحد منهم تخطّيها عند الحديث عن الرواية العربية.

وحتى لا أتورط بالثناء على الروائية، وهي تستحقه، فإنني سأفتح أمامكم أوراق "يحيى"، الرواية التي ينبغي أن نقف أمامها وقفة متأنية، ونقرأها قراءة طويلة متعمقة.

يحيى بن عيسى الكركي هو الخيط، الذي وجدته مُلْقىً في كثير من كتب التاريخ، التي أرخت لأحداث القرن السادس عشر الميلادي، فأمسكت الروائية خريس بهذا الخيط، فحولته في مختبرها السردي إلى عمل روائي كبير.

كاتب وقاص من الأردن.

يتصف هذا القرن، الذي عاش فيه يحيى بأنه من المراحل المضطربة، التي مرت على بلادنا، فوضى في الحكم، وظلم متسيد، والناس ضائعون بين هذا وذاك، صرعى لطوفان لا ينتهي من المرض والجهل والفقر. كان الحكم للأتراك، ولكن الصولة في أرجاء دولة الترك للظُّلّام، الذين يتملقون الحاكم التركي من أجل أن يغطّي على أساليبهم في ابتزاز المساكين وإحكام القبضة على حياتهم.

يحيى الذي كتب عنه مؤرخو السلاطين آنذاك هو رجل كافر، غلبت عليه اعتقادات فاسدة، وكتب أوراقاً تشتمل على عبارات سيئة التراكيب مختلفة المعاني، وتتضمن كثيراً من المكفرات والموجبات للردة، وخشي العلماء من الفتنة فاجتمعوا في دار الإفتاء بدمشق وواجهوه بما يدعي فلم ينكره، فحكموا عليه بالقتل، وضربوا عنقه لإطفاء ضلالته المعتمة.

هذا الخيط الذي أسفر عن عمل روائي مهم للمبدعة خريس، يكشف عن حقيقة شخصية من التاريخ القريب واجهت الجهل بنور العقل، وتصدت لسلاطين الدين بثقافة الحوار وذكاء السؤال، وصُفّي في المسافة ما بين العقل، الذي نادى بسيادته، والحرية التي ناضل من أجلها، ولا يختلف كثيراً عمن سبقه من فلاسفة وفقهاء ومتصوفة، من أمثال: سقراط(٢)، وابن حنبل(٣)، والحلاج(٤) وسواهم.

يحيى الذي نبغ في العلوم الدينية ومناهج الحوار العقلي، حاجج علماء زمانه في الأزهر، والمسجد الأموي، لا بل حاكم عقولهم وأساليب تفكيرهم، وغلبهم، فأسقط بأيديهم، حسب الرواية، وحتى لا تضيع سلطتهم الدينية (البابوية) توافقوا على تصفيته، فقرر قاضي القضاة إعدامه، وعلى الرغم من ذلك لم يمت يحيى في عقول، الذين أحبوه ولا نبذته كتب التاريخ، التي جعلته في سدة، الذين قضوا في سبيل العلم والعقل؛ ونحن سواء وافقنا يحيى على آرائه، كما وردت في كتب التاريخ، أو لم نوافقه فإننا أمام عمل إبداعي كبير قدمته الأديبة خريس لـ(يحيى الكركي) الذي تراه هي، ومن هنا نقرأ التاريخ من وجهة مغايرة.

تبدأ أحداث الرواية في قرية جلجول الواقعة غربي بلدة مؤتة(٥)، وهي قرية مفترضة لولادة يحيى، وقد صورت الأديبة خريس هذه القرية تصويراً رائعاً في مختلف مفاصل الرواية؛ الطاعون والحمى والفقر والجهل وسلطة الإقطاع، وظلم الدولة آنذاك، كتمهيد لولادة زمن جديد، بدأ بولادة يحيى في وسط عائلي متواضع، وحشدت خريس لبناء الصورة المكانية ما أمكنها من معارف ولغة وفنية عالية في السرد، وقدرة فائقة بالإمساك بناظم الرؤية، حتى لا يتهدم بناء الرواية لكثافة الأحداث المسرودة وتناميها، وحيوية الشخصيات وعدم الاضطراب في حركتها داخل تلك الأحداث.

يحيا يحيى في هذه القرية بعد خوف شديد عليه من المرض، الذي صرع أمه ومعظم أبناء القرية، وتعمل أخته مريم المستحيل، حتى يظل على قيد الحياة، وتهنأ به جلجول، وبعد حين يظهر من نبوغه، ما يلفت النظر فيحسده أولاد الإقطاعي صايل، فيتآمرون عليه، فيهرب إلى سيناء، ثم إلى مصر، وهناك تتفتح أمامه الحياة بكل أبوابها؛ الحرفة التي وجدها في القاهرة القديمة، والعلم الذي وجده في الأزهر والحب، الذي سلب عقله مع جمان جارية مواطنته (هفوف)، التي باعها مختار قريته جلجول للحاكم التركي.

ولأنه فاق علماء الأزهر علماً وثقافة وخلقاً، حملوا عليه وناصبوه العداء، وضيّقوا عليه المنافذ، ولم يبق أمامه إلا الهرب من مصر، هو والشيخ الصالحي مع قافلة الحج الى مكة المكرمة، والتي ستمر بسيناء ودير سانت كترينا(٦)، الذي أعجب برجال الدين فيه، ثم عودته إلى جلجول مرة أخرى.. يحيى كائن إشكالي، لا ندري إلى أين سينتهي؟!

هذه العودة لم تعجب أولاد صايل، بخاصة حين طالبهم بأرضه، التي صادروها من شقيقته مريم، فدبروا له مكائد جديدة آخرها، أدت إلى محاكمته في عجلون، ثم عقابه وتهديده بالقتل، فآثر الهروب إلى الشام للقاء الشيخ الصالحي، الذي ترافق وإياه في قافلة الحج المار ذكرها، وكان الصالحي قد أقام في جلجول فترة من الزمن، ثم عاد إلى دمشق.. كان يحيى يأمل أن يلقى هذا الشيخ، كما كان يأمل لقاء الشيخ الميداني، أحد شيوخ المسجد الأموي، بعد سلسلة من الرسائل.. ووقر في ذهن يحيى أنه سيرتاح في دمشق، ويعيش بأمان، منتظراً حبيبته جمان.

وفي طريقه إلى الشام تأخذه السويداء(٧)، وهلة من الزمن يلتقي فيها الشيخ علاّن الصوفي، الذي سيكون الشخصية الحاسمة في ظاهرة الشاب (يحيى)، وتنتهي حياته بسببه.. ويصاحب هذا الشيخ، الذي يأخذه إلى دمشق من أجل لقاء الشيخ الصالحي، وكان علاّن يأمل في أن يزوج ابنته من يحيى.. وحين علم يحيى بوفاة الصالحي، انكفأ على نفسه زمناً، ثم خرج يبحث عن عمل يقتات منه، فوجده عند رجل مسيحي، امتهن نسج الحرير في إحدى حارات دمشق، وتأخذه الأحداث بتشابكها، ليعود مرة أخرى إلى بيت علاّن، خاطباً ابنته لابن بلده (زيد) ابن الشلبي، الذي رافقه وشقيقه من جلجول إلى دمشق، ومن هنا تتعمق معرفة يحيى بخال العروس أبي سندس صاحب بستان الورد.

وفي بستان الورد كان المريدون من كل لون وجنس وعقيدة، يجتمعون إلى يحيى الأمر، الذي لم يعجب علاّن، فسعى به عند قاضي القضاة الشيخ العيثاوي.

تطورت الأحداث وتلاحقه إلى حد استدعى عنده قاضي القضاة، الشاب الكركي، الإشكالي يحيى، وجرى بينهما حوار واسع طويل، كانت الحجة البالغة فيه ليحيى - وفق الرواية - فحكم عليه قاضي القضاة بالسجن في المشفى القيمري، وهو خاص بالمجانين.. تمكن يحيى صاحب العقل، وربان الفكر، من جذب المرضى في هذا المشفى، ليلتفوا من حوله، ويؤثر بهم تأثيراً كبيراً، فلم يعجب ذلك ساعور المشفى (المدير)، الذي كان يغار من الطبيب السلطي المنحاز لـ(يحيى).. الغيرة القاتلة تضيع العقل، هذا خلاصة ما تعرض له يحيى في حياته، وعايش ألواناً من العذاب تقشعر منها الأبدان.

ويؤدي تمام الأحداث إلى محاكمة يحيى مرة أخرى، ويطلب منه أن يتوب، وإذا رفض، فأنه سيعدم، وفي هذه الأثناء، تصل جمان من جلجول قادمة من مصر، لتلقى الحبيب، وهي تحلم بحياة هانئة، بعد كل هذا العذاب، التي حصلت في نهايته على صك عتقها.

لكن، يحكم قاضي القضاة على يحيى بالموت، بعد أن رفض طلبه، ويقطع السياف رأسه ويرميه في ساحة المحكمة، في الثامن من ذي القعدة من عام ١٠١٨هـ.

شغل يحيى الكركي ابن الرجل الفقير عيسى الطحان، ثم النحال أهل عصره، بالنهج الذي اختطه بنفسه، فكان غريباً في عصره، وإن كان مؤثّراً به، وحاضراً فيه، وثائراً عليه، واستطاعت هذه الرواية إخراج الأثر الذي تركه يحيى من دهاليز السنين، ليكون على النحو الذي أراده،

باعتبار أن النظر العقلي لا زمان له، ولا مكان، فكثير من القضايا التي كثر فيها الجدل، في زمن سحيق، وظن الناس أنها ماتت، فإنها تسترد، ويعاد فتح ملفاتها على هيئة جديدة.

في هذه الرواية الناضجة، ظهرت لي ثلاثة خيوط لازمتني طوال قراءتي لها، وأريد في هذه العجالة أن ألفت النظر إليها، وهي:

خيط المرأة

للمرأة دور مهم في هذه الرواية، وهو جزء من رؤى الأديبة خريس، ويلحظه المهتم برواياتها بسهولة، ولم تغفله هنا مطلقا، وكأنها ما كتبت رواياتها إلا لإبراز هذا الدور، هكذا يبدو للقارئ المتعجل.

شكلت مريم وهفوف مرتكزاً مهما لصنع الأحداث، والإسهام في تناميها انطلاقاً من جلجول، القرية المجهولة المنكوبة في الكرك، فمريم أصرت إصراراً شديداً على أن يبقى شقيقها يحيى على قيد الحياة، واستخدمت كل الأساليب من أجل ذلك، ويدلنا حصولها على (المشخص) (٨)، الذي يؤشّر إلى عادات القوم و تقاليدهم، أنها وقفت وقفة صلبة بوجه الظلم ومعها هفوف بنت الشلبي، الشابة المرحة ذات الصوت اللافت، والحنجرة الغرّيدة، وصنعت الاثنتان سياقاً واضحاً في جسم الرواية، حمل به كل ما يخص المرأة.

وأرادت خريس أن يكون دور المرأة صانعاً للأحداث، وليس مجرد علاقة عارضة، فمريم هي التي أنقذت يحيى من موت داهم، وكان لما يزل في لفاعه، وأنقذته من عتمة الجهل، حين سجلته في كتّاب المولى، وهربته من جلجول، حين اكتشفت المؤامرة من أبناء صايل، لتصفيته، وأخرجته من أتون خطر ماحق، ثم لقاؤه هفوف في القاهرة، وقد بيعت رقيقا للحاكم التركي، واستقرت في المحروسة بعد تطواف، وأنقذته هفوف من ضياع محتمل، وتشكل بين يديها أزهرياً، أزعج السلطة الدينية في القاهرة آنذاك، وأحب جاريتها جمان، التي خفف حبها من صرامة، وجدية النظر العقلي، الذي استولى عليه.. هفوف بالنسبة عنده أم وأخت وراعية، وجمان عاشقة في رحلة صوفية، لهذا الحب، وهفوف هي التي هرّبته، بعد ذلك من القاهرة في طريق العودة إلى جلجول.

وظل خيط المرأة متصلاً إلى أن وصل دمشق، حيث واجه نمطاً جديداً من النساء، يغذّي هذا الخيط، مثل: (خولة وشهناز ثم تنضمّ إليهما جمان التي تبحث عن حبيبها "يحيي").

ولم تبقى خريس محبوسة في سياق الحراك النسوي المدني، وإنما اكتشفت دوراً لاهباً للمرأة في الصحراء، "شهاوي" التي أحبت الراعي مقبل وتزوجته، فأخرجت المرأة البدوية من عزلتها، لتكون فاعلة، وتخطّ على الرمل الرحّال سطوراً ثابتة راسخة، يقع في معناها أن المرأة المناضلة هي هي في كل مكان وزمان، ولا نعجب من ذلك إذا وجدنا أن المرأة هي ضابط الاتزان في السياق الروائي من البداية حتى لحظة التصفية.

خيط التراث

واتخذ هذا الخط مسارين، اتجه الأول إلى المأثور الشعبي في الأردن وسيناء ومصر والشام، واتجه الأخر إلى المأثور الصوفي والعقلي عبر الأزمان العربية.

في مسار المأثور الشعبي يخرج السارد من وطأة الأحداث، وتسارعها إلى أغنية شعبية على الأغلب، لتقطع الاندفاع السردي، فيجد القارئ مصطبة يقف فيها هنيهة، يلتقط عليها أنفاسه ثم يواصل.

الغناء في جلجول كان وردة أردنية، حملت أوراقها كل ألوان الغناء الشعبي في الأردن من شماله إلى جنوبه، لأن من شأن العمل الأدبي الناجح توجيه المشاعر، للوقوف بوجه كافة أشكال الظلم، التي تجتاح الإنسانية.. ومن ألوان المأثور الشعبي جملة من المعتقدات والطقوس نذكر منها (المشخص)، الذي رافق رحلة يحيى في كل البلاد، التي أتاها وكأنه شاهد عارف على كل الأحداث التي مر بها، وأضيف إلى ذلك الطب الشعبي والحرف التقليدية بأنواعها، والقضاء العشائري، الذي انتهى إلى البشعة(٩).

أما المسار الثاني فتعيّن في المأثور الصوفي والعقلي، وكان المعين، الذي رشف منه يحيى مقولاته، فنجد ابن عربي وابن الفارض والحلاج، وغيرهم من رموز الصوفية، وفي المأثور العقلي يقترب من سقراط، أي أنه وقف متمعنا في ترعة من نهر الفلسفة اليونانية العظيم، كما أنه وجد في كتاب (عيون الحكمة) لابن سينا ضالته، ولم يفارقه هذا الكتاب مطلقاً كالمشخص تماماً، وحسبنا من إشارات يحيى العقلية ما كان يردده من شعر كهذا البيت للمتنبي(١٠):

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله   وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

وكان يلجأ إلى كل هؤلاء، حين يلمس أن لدى خصومه اندفاعة مجنونة لامتهان (عقله وحواس)، ثم السعي لتصفيته إرضاء للسلاطين، ومن ينافق لهم من القضاة وعلماء الدين.

خيط المكان

حينما نقرأ إهداء الأديبة خريس في الصفحة السابعة من الرواية، نلمس أن المدخل إلى فضاءات الرواية، هو من القلعة، والتي تعني قلعة الكرك، ونُعتت بقلعة الحرية، وينصرف النعت إلى بابها، الذي أُسند إليه الدم الحر المقاوم.

وتأخذنا الرواية من جلجول إلى كل المناطق المحيطة، والتي لها بريق خاص في بؤرة الإشعاع والمقاومة قديماً وحديثاً، كمؤتة والربة والقصر والموجب والقطرانة والغور(١١)، ثم إلى عجلون والمناطق المحيطة بها.

وفي الهروب إلى سيناء، نتذكر كل أشكال الهروب والهجرة في سبيل المبدأ والمعتقد والحرية، وما جرى للأنبياء والصالحين والمناضلين، من موسى إلى المسيح إلى عبور سيناء، إلى الأديرة التي يلوذ بها الرهبان، والمساجد القريبة، كدير سانت كاترينا، وتردد ذكر قرية نخل كثيراً، وحين ندخل مصر تتجول بنا المركبة السردية في القاهرة القديمة، حتى أن الذي خبر المنطقة جيداً يأخذه المكان الروائي، كما فعل بنا نجيب محفوظ في كل رواياته.. قلعة جبل، شارع المعز، الجمالية، البيوت القديمة، باب زويلة، النيل، الأهرامات، قنوات العيون.

وفي الاتجاه شمالاً إلى دمشق، يقف المتلقي في السويداء، ودرعا(١٢)، ودمشق بكل حاراتها، التي نعرفها والجامع الأموي، وقاسيون، ومقام محي الدين بن عربي. وللمكان وظيفة حسّاسة، يلجأ إليها الروائي أو تقتضيها

المرحلة السردية، من أجل إبطاء التسارع السردي، لغايات متقدمة، ومقاصد نبيلة، هي تشريب رؤية الراوي ببطء مدروس، كتعاطي الدواء تماماً.

هذا النمط من الروايات يتشظّى بصورة مزرية، إن لم تحكم رؤيته بناظم متين مجدول بلغة عالية المستوى، وفنيات سردية تنهض بأعباء هذا الناظم، وقدرة معرفية تُثقّف لوحات الرواية، وتُعمّق أثرها في اللذاذة الجمالية، التي ينشدها القارئ من جهة، وتحقنه من حيث لا يدري بثقافة موسوعية، يكون لها تأثيرها فيما بعد.

حقا، رحلتُ مع رواية (يحيى) إلى محنة العقل في دولة الجهل والظلم، واستعدتُ من التاريخ الثقافي والعقل العربي، لوحات تغيب وتحضر، ودوّنت من المأثور الشعبي والصوفي ما أنتفع به وأضيفه إلى رصيد ما أعرف.. (يحيى) رواية الأديبة البارعة سميحة خريس عمل كبير يستحق الدراسة، والنظر ليس كرواية، وإنما كملحمة أدبية مكتملة.

الهوامش

١. سميحة خريس، يحيي(رواية) ،ط١ ،دار ثقافة للنشر،الإمارات،٢٠١٠

٢. سقراط ، فيلسوف يوناني شهير، عاش ما بين (٤٦٩ ـ ٣٩٩ ق.م)

٢. ابن حنبل ، هو أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل ، أحد الأئمة الأربعة ، عاش ما بين (١٦٤ ـ ٢٤١ هـ)، ومنهبه من أكثر المذاهب السنية محافظة على النصوص وابتعاداً عن الرأي ، وعذّبه المأمون في مسألة خلق القرآن برأي من المعتزلة.

٤. الحلاج ،هو الحسين بن منصور بن محمى الملقب بالحلاج ، صوفي فارسي ، عاش ما بين (٢٤٤ ـ ٣٠٩ هـ)، اتهم بالزندقة وقُتل زمن الخليفة العباسي المقتدر بالله .

٥. مؤتة ، بلدة في جنوب مدينة الكرك في الأردن ، وهي شهيرة بمعركة مؤتة التي وقعت على أرضها سنة ٨ هـ .

٦. دير سانت كاترين، يقع في أسفل جبل كاترين في جنوب سيناء وهو أعلى الجبال في مصر بالقرب من جبل موسى، ويقال أنه أقدم دير في العالم وبُني زمن الإمبراطورة هيلين أم الإمبراطور قسطنطين.

٧. السويداء، إحدى مدن الجمهورية العربية السورية وهي مركز محافظة السويداء، وتقع على بعد ١٠٠ كم جنوب العاصمة دمشق وتقع على جبل العرب ، أغلب سكانها من الدروز ومن زعمائها سلطان باشا الأطرش.

٨. المشخص، قطعة من النقود الذهبية المضروبة في عهد الإمبراطور قسطنطين ويعتقد أن في تلك القطعة سراً يمنع عارض الكبسة الذي تؤمن بعض النساء في الريف قديماً بحصوله للمواليد الجدد عند دخول المرأة الحائض على النفساء.

٩. البشعة، طريقة لكشف الكذب عند البدو والحكم على براءة المتهم أو إدانته، وتستخدم لهذه الغاية قطعة حديدية محمّاة وتوضع على لسان المتهم ، فإذا كان بريئاً بقي لسانه سليماً، وإن كان متهماً آذته الحديدة بحرارتها الشديدة .

١٠. المتنبي، هو الشاعر أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي ، وُلد بالكوفة في منطقة تُعرف بكندة ، وهو من أشهر شعراء العرب، عاش ما بين(٣٠٣ ـ ٣٥٤ هـ).

١١. جميعها مناطق في الكرك .

١٢. درعا ، مدينة سورية تقع على الحدود الأردنية السورية وتبعد عن دمشق حوالي ١٠٠ كم.

رواية "الوشم" عبد الرحمن مجيد الربيعي

وشم المنفي

◄ سليم النجار



عرف عبد الرحمن مجيد الربيعي بتعدد ميادين إبداعه الأدبي، قصة ورواية ونقد ونصوص سيرة ونصوص مكان، بتعدد في المواضيع التي يتناولها الاهتمامات المعرفية والثقافي، والسياسي، فهو يتحرك في عالم واسع ومتنوع، ويستمر في الاتساع والتنوع منذ أن اقتحم وهو طالب جامعي، ميادين العمل الثقافي والسياسي.

هنا، سأحاول ولوج عالمه هذا، من خلال روايته «الوشم»، الصادرة في تونس عن دار المعارف للطباعة والنشر، منطلقاً من كونه مثقفاً مشاكساً، وهي صفة المتمرد الرافض للمألوف الخارج على السائد من المواقف الآراء ولطرائق التعبير عنها، والمتمرد الرافض للسائد من القوانين العامة الصارمة. وهي تطلق أيضاً، على العابث بالقوانين، السائر في الاتجاه المعاكس، تحقيقاً للذات بطريقة إشكالية. كما تطلق في الوقت ذاته، على ناقد الأنظمة السياسية والثقافية والاجتماعية، التي تغتال الحرية، وتصادر الإبداع وتعيق التقدم، وتشيع الظلم وعدم المساواة في الحياة العامة. فأي مشاكس من هؤلاء ومن سواهم- وهم كثر- هو عبد الرحمن مجيد الربيعي؟ وجوابي: يمتلك صفات وسمات من كل هؤلاء المشاكسين.

ولكي تكون قراءة عالم الربيعي أكثر اكتمالاً، سأتوقف عند «الوشم» فهي رواية تختلف عن سابقاتها، كونها تعبّر عن أزمة مستعصية وتشكل علامة فاصلة في مسيرته الروائية. مع الواقع، علاقة ملتبسة وغير واضحة. على

◄ باحث من الأردن.

سبيل المثال، نجد في رواية «عيون في الحلم» أسماء لشوارع ولأزقّة في مركز المدينة وصف دقيق لها أثناء حركة الشخصيات الروائية، كذلك هو الحال مع عبر تعابير تحيلنا مباشرة إلى الحياة الاجتماعية في العراق (مثال: الترحيلات والوجوه والبنايات ولافتات الأخلاء، إلى جانب التبرسس والجنس والكاوبوي وغيرهم على ما يخالف تجسس، جنس، كاوبوي، الفكرة في «الوشم» كدلالة اجتماعية.

بلغة مشغولة بمهارة ينهض القص على لسان كريم الناصري، الذي خرج لتوه من المعتقل مستعرضاً ولادته الثانية- الثقافية المجازية- من رحم المعتقل. ليناضل ضد الظلم، وباحثاً عن الحرية،لا ليغدو هنا استخدام للغة الاجتماعية مبرراً، ولا سيما أن كريم الراوي تعدى مسألة السرد إلى كتابة ما يرويه.

"تنفس كريم الناصري هواء الشارع بعد اختناق عريض سبعة شهور جائرة، طوقته بدقائقها ورعبها، وهرست منه الدم والعظم والأعصاب" (١)

مع فعل الكتابة هذا، بكل ما ينطوي عليه من تعرية للذات ومراجعة لها، تنحو «الوشم» إلى ما يمكن وصفه بأدب الاعتراف فيرتقي خطابها من الذاتي إلى الاجتماعي، فولادة المناضل الشاب التي تمت بين جدران المعتقل، تحيل إلى بعض عناصر من الحياة الاجتماعية التي تحفظ دور المرأة في أنسنة الرجل ومن ذلك مثلاً، "كانت تلك أول مرة اجتمع فيها مع أسيل بين جدران أربعة، في غرفة موصدة الباب، على جدرانها لوحات زيتية تمثل مشاهد من الحياة في الجنوب، وتقويم سنوي يتدلى تحت صورة ممثلة شهيرة معلق في الزاوية المواجهة للباب" (١).

الناصري، الموصلي، أبطال «الوشم» لم يكونوا متوحشين بالمعنى الاصطلاحي للكلمة، بل شخصيات منطوية، لكن العشق روّضهم؛ قضى على تلعثهم الداخلي حتى أضحوا أكثر قدرة على التعبير الشفهي، ومن هنا اكتسبوا الخصائص التي تمرست عليها ألسنة العشاق، الذين يبرعون في الأحاديث مع النساء، مقابل المناضلين الذين يبرعون في ولوج المعتقلات.

هذه المقاربة بين إغواء المرأة، والسجن، حاول الربيعي، فيها تخليص الشوائب العالقة بالمناضلين وتنقيتهم من المعاني السلبية التي لازمتهم أثناء اعتقالهم وبعد خروجهم، حتى إذا انتقلوا إلى حقل السياسية أو التواصل السياسي على وجه أدق، تخففوا من معاني الإفساد والتضليل.

إن رسم هذا الإغراء، هو إلا سيرورة من التفاعل بين طرفين هما: المعنوي والمستهدف بفعل الإغواء، وأن للحقيقة في حقل السياسة صدى يُرجعه ما يحدثه الإغواء لجماهير. فالإغواء طريقة يستطيع بها السياسي أن يجعل الجماهير تلتف حوله ليحصل على ثقتهم ويمارس السلطة ويُقدم نفسه على أنه من أصحاب الحق. فبين السلطة والإغواء تواطؤ وتكامل يجعلان من الإغواء مصدراً يولد السلطة لينبثق بعد ذلك عنها ويُشع منها. وفي الإغواء لذة يشعر بها من يقع تحت تأثيرها. وهو شعور يحدث بسبب انجذاب الجمهور إلى صورة للذات، مغرية، يحاول السياسي أن يدعيها لنفسه ويظهر بها مسخراً لذلك الأساليب التي تنتمي إلى نظام اللغة وإلى أنظمة إعلامية أخرى.

بهذا المعنى أيضاً، غدا الجنس عبر مفارقة ولدتها البنية الدلالية السياسية للرواية، المطهر الذي حرر المناضل السجين من كل أشكال القهر التي مارسها على ذاته سابقاً، لا بل المطهر الذي دفع به صعوداً نحو الوطن بفعل استجابة العاشق لحكمة الوطن. والقول إن الأمر يشكل مفارقة ناتج عن ارتباط سلوك المناضل بالخطيئة في السياق الاجتماعي الثقافي المحيط به، وفي المرجعية الاجتماعية الثقافية للنص الروائي على حد سواء. هذا في الوقت الذي قوّضت فيه «الوشم» المعادلة المألوفة في السياق الاجتماعي، الذي يربط الجنس بالخطيئة، جاعلة من العشق المتوج بالجنس أرقى أشكال العلاقات الإنسانية المؤدية إلى الالتحام بالوطن. إذا لم يبق أمر الالتحام بالوطن والتوحد به مقتصراً على الحب الصوفي الذي شغل مساحة في تراثنا الأدبي والفلسفي، بل إن الرواية أحيَّت الجانب غير المتزمت من حياتنا الاجتماعية، بحيث لم يكن الكلام عن العشق والوصل، على سبيل المثال لا الحصر، على لسان رجل سياسة وفقه وقانون مثل ابن حزم الأندلسي منذ أكثر من عشرة قرون، يثير أي حرج، فالوصل من وجوه العشق:

"من وجوه العشق الوصل، وهو حفظ رفيع، ومرتبة سرية، ودرجة عالية وسعد طالع، بل هو الحياة المجددة، والعيش السني، والسرور الدائم ورحمة من الله عظيمة" (٢).

إذاً، نحن، أمام نص مفتوح على تعدد الدلالات عبر ثلاثة أقانيم: هي الجنس، المرأة، الوطن. (يغرى نص الربيعي بالتأويل الأيديولوجي، كأنه يدعو بنصه القصير هذا إلى تقويض المفاهيم الخاطئة حول الجنس والمرأة، وأشكال النضال السياسي السلبي، بقدر ما يشكله من حجر عثرة أمام سيادة سلطة العقل، تلك السلطة التي لا بد منها لولادة الحداثة التي يُنشدها مجتمعنا العربي منذ النهضة الأولى التي نادى بها المتنورون العرب في العصر الحديث.) جمعت «الوشم» أقانيم ثلاثة لإثارة الأسئلة حول الحاضر، إذ قام عشق المناضل أساساً على قراءة مكنته، بحافز من المرأة، عبر استحضارات كثيرة وأوصاف مختلفة كما في مطولات سردية كان يمكن إيجاز فحواها بكلمات- بوقوع الوطني بين مطرقة الحركات السياسية الجديدة وسندان السلطات السياسية التي تتقوى بالعادات والتقاليد الاجتماعية المتوراثة كشرعية اجتماعية، فانبعاث المناضل عبر ولادته الثانية يشكل رداً فنياً على مختلف الأوهام والمغالطات التي غرق فيها خطابنا الفكري والثقافي، و بتورط السياسي في انتشاره وفي إعادة إنتاجه. وكأن خطاب الربيعي يدفع إلى التساؤل عن العلاقة الجدلية بين التحريم والتكفير من ناحية عدم الاستقرار السياسي بعامة والاقتصادي بخاصة، للمجتمعات العربية، فندرك مثلاً، أن أندلساً تغنى فيها أمثال ابن خفاجة حين قال:

"يا أهل أندلس لله دركم
ماء وظل وأنهار وأشجار
ما جنة الخلد إلا في دياركم
ولو تخيرت هذا كنت أختار" (٣).

هوية الصوت

بين هوية الروائي وصوته، تحالف يجعل من الصعب أحياناً تخليص أحدهما من الآخر، ويُفسر استخدامهما من لدن كثير من الروائيين للدلالة على معنى واحد.

والذي يزيد الأمر صعوبة وتعقيداً ما يكتنف مفهوم الصوت في حد ذاته من غموض، مؤداه مفهوم انتحاري، الأصل في استعماله التداول الشفوي ثم انتقل إلى الكتابة مجالاً لم يُخف فيه النقاد حرجهم، عندما أرادوا الاستدلال على هذا البعد الخفي. فالصوت من الظواهر التي يتفق على أهميتها في الكتابة، وهو مما نشعر به ساعة القراءة.

ولكن ترجمة ذلك الشعور وأدائه بلغة واضحة تستند على قرائن نصية، أمر في غاية الصعوبة.

والصوت في الاستخدام الشائع، يدل على درجة حضور الروائي فيما يكتب، حضوراً يتجلى في مدى امتلاكه وجهة نظر خاصة به، تؤهله لكي يكون حجة في المسألة التي يخوض فيها، وهذا ما فعله الربيعي، عبر صوت شخصية جابر:

"سنأخذك إلى مكان تنسى فيه وضعك البائس، أنت بحاجة إلى الانتشال، وإلى عقل مثل عقلي العظيم ليجد لك الحل، وأكمل جابر" (٤)

هذا الصوت المرتفع، يفرق بينه وبين صوت الهوية، الذي لا يُمثل صفة ملازمة للكتابة، إذا ليس كل من يكتب على مثل تلك الدرجة من القوة والحضور. فالروائيون من حيث طرائق التعبير عن آرائهم منازل ودرجات، فمنهم من يجهر بآرائه بكل ثقة ووضوح ويُعبر عن وجهة نظره بصوت مجلجل عال. ومنهم من يغلب على كتابته الشك والتردد، فلا تكاد تسمع له صوت.

الربيعي من جهته اختار طريقاً ثالثاً، عندما وظف التراث كدلالة صوتيه، أراد من خلاله، إيصال صوت مرتفع، يفضني إلى أن التراث قد يكون في أحد تجلياته، صوتاً ضد المعتاد والمألوف، أو كحالة مستكينة يتم توظيفها لصالح رؤى بعينها. وهذا ما يعبر عنه جابر في الرواية:

(إلى ملهى الأنغام، سترى شهرزاد أميرة قلبي، ومن ثم ستكون الشقة جاهزة)٥

ولئن تدرج الصوت السردي في وصف تحولات جابر، فإن ذلك متواز مع وصف سلس وهادئ لـ العقلانية التي كانت تتوثق عراها بين جابر وامرأته.

"خرجت شهرزاد عارية تتلوى، لم تستر من جسدها إلا مواقع قليلة، وكان المسرح مضيئاً والقاعة خافتة الأنوار" (٥)

ومن هذا التدرج، نهضت رؤية متخلفة عن الرؤية الذكورية لعلاقة رجل بامرأة. امرأة هذا «الجابر» ليست محسوبة على الطبيعة، بحسب المنظومة الفكرية الذكورية، بل على الثقافة عبر توظيف دلالة المسرح، والتي تعتبرها الرؤية الذكورية نفسها وقفاً على الرجل. هذه المرأة المسكونة بعالم المتبني الشعري بخاصة وبكل التراث الإبداعي العربي بعامة، غرفت من هذا التراث مفضية بهذا الفرق إلى تثوير الرجل وتحريره من كل القوالب الجاهزة والمتزمته التي كان يحيا ضمن قيودها،

بحيث غدت ولادته على صوت عُري هذه المرأة غنية بدلالاتها النفسية والاجتماعية والثقافية. ولعل أهم ما في هذه الولادة على أساس تشارك العاشق والمعشوقة خلال التواصل المسرحي، الذي سبق تشارك الأجساد. فإذا بتلك الولادة الرمزية، بثراء رموزها ودلالاتها، تحيل إلى الواقع العربي الراهن المواكب لزمن صوت الرواية، لأنها ولادة منفتحة على العام.

"إنها أروع راقصة في العالم، لقد خلقت من أجل أن ترقص، انظر، كلي ثقة أنها سقطت من بطن أمها، وهي تهز ردفيها العظيمين" (٦)

على هذا النحو تكون للصوت جملة مواصفات تهب في «الوشم» عدداً من المواقع ومن ثمة جملة من الهويات. وعلى هذا الأساس الكتابة الروائية في هذا النوع، ضرباً من التماهي مع ما يقترن بكل نوع من أنواع الأصوات الروائية من قيم ومصالح وعلاقات قوة. فالكتابة الروائية وفق هذا التصوّر ليست ضرباً من التجربة الشخصية التي يخوضها الروائي بدافع المغامرة وحب الاستكشاف، بل رغبة في الانتساب إلى رؤية محدّدة.

"جسدي ملقى على الأرض في هذا المعتقل الموحش الذي كان يوماً اصطبلاً لخيول الشرطة الخيالة، يوم كانت الناصرية في بداية نشوئها، وكان التمرد يكثر في العشائر المحيطة بالمدينة، والتي يتعذر الوصول إليها عن طريق وسائط النقل الاعتيادية" (٧).

إن تشكيل هوية الصوت لا يمكن أن يفهم، إلا عبر ما يُتيحه المجتمع من أصوات، ومن ثم نظرنا للصوت على أنه كيفية في تأويل العالم ورؤية الأشياء وتمثيل الذات.

فانخراط الفرد في صوت جماعة معينة، يعني تبنيه لما تستبطنه مواصفات ذلك الصوت من قيم على نحو يفضي بمرور الزمن إلى مشاركته أفراد الجماعة رؤاهم، والموافقة أن تكون هويته من هويتهم. فوراء كل هوية جملة قيم ومعتقدات، يتبناها الفرد ويرتبط بها حسب اختياراته الصوتية.

ولا شك أن حصول مثل هذا الوعي، سيكسب الروائي قدرة «تصريف»هويته الصوتية للقارئ بما يحترم قواعد الهوية، ويعرف في الآن ذاته كيف يُحضر ذاته على نحو يجلب احترام القارئ له وثقته بمعرفته وإبداعه.

الأنا مصممة على الرؤية

يُعد تصميم الرؤيا وهندستها من الأدوار الحاضرة في كل نص روائي، ومقترن بضمير الشخصية الروائية. فالتصميم على إظهار الرؤيا هو أول فرصة تُمنح للروائي كي يعلن عن حضوره في الكتابة من الداخل، وليبدأ في الظهور مؤلفاً يستنبط الأفكار والتصاميم.

فالأدوار التي تسبق هذا الدور، تجلو لنا بُعداً من أبعاد حضور الروائي. ولكنه بُعد يبقى خارج فعل الكتابة، يُخبر أن الروائي فرد ذائب في المجموعة، أو مدين لغيره من شخصياته الروائية التي تتأهب للتفاعل مع الرؤى التي صنعها. فالروائي هنا لا يكتفي بمسألة يُعالجها بعرض الأفكار التي جمعها عبر شخصياته الروائية، ولا يقنع بمجرد الإشارة إلى مختلف المواقف والرؤى من تلك المسألة. بل تجده بين الحين والآخر استعمال ضمير المتكلم يُعبر عن وجهة نظره التي تجيء في الغالب على نحو تبني أحد المواقف، والظهور بمظهر المنتصر.

والروائي إن لم يكن المالك الحقيقي لما يسرقه من أفكار، فذلك لا يمنعه من أن يكون صاحب رأي وأن يكون له اختيار إما ساعي إلى تبريره أو مُجتهد في إغنائه وتطويعه لما يناسب نصه.

وهذا ما فعله الربيعي، عندما صوّر رؤيته على الشكل التالي:

"إنني مجزأ الآن، يَلِغُ كل جزء مني في قذارة، وها أنا اليوم مشدود إلى هذه التناقضات المتداخلة دون أن تقودني حكمة صائبة... اشتهي أن أرتقي بعلاقة دامية مع يسرى، أن أحبها، أن أتزوجها، أن.... لا أدري ماذا؟ أوه، إنني أحتراق يا حسون تضيق بي ثيابي" (٨)

الربيعي في هذه الرؤية، يحترق في وعي الإنسان بذاته، ووجوده في هذا الاحتراق، وتوحده وإنصهاره بالمرأة بكل تفاصيلها ومفرداتها. يكتمل بالكيان الفرد الإنساني وبالأنثى المكلمة. وهذا يعني، وعي الإنسان بجسده أولاً ثم بقدراته اللامتناهية وباستيعابه للوجود من حوله، يقول:

"عندما نزلت يسرى من الباص، كان وراءها متباطئاً قلقاً إلى أن وصلت باب دارها فالتفتت إليه وابتسمت" (٩) إنه هنا يقدم رؤية محترقة تمتتح من خبرة الذات بالمرأة وأشيائها وموجوداتها وحركتها، خلال إشراقات نافذة في عمق الروح، ويشعرنا بانبثاقها في لحظة الاحتراق دون تخطيط مسبق، أوبحكاية مؤطرة، وهو ما يجلو تميزها ويشعر بتلقائيتها، ليتحقق هذا على مستوى البدائل والمتواليات، لكنه على مستوى بنية النص يبدو القصد المحكم والمعد له لتبيان رؤية.

إذاً، نحن في تحول الوعي بالذات الفردية ثم الثنائية إلى وعي جمعي، ويتحول هذا كله إلى وعي جمعي؟ وفي جدل مركب ينتقل من الخاص الفردي إلى العام، ويبرز دور الروائي في ذلك منذ بداية احتراقه برؤيته والبحث عن الحقيقة، يقول في:

(إن أهم ما يشغلني الآن هو: هل بالإمكان أن تكون المرأة تعويضاً كاملاً عن الخيبة السياسية؟ وهل تكفي لأن تكون ضماداً لكل الجراح؟ ولكن أية امرأة تقدم ذلك؟ (١٠)

هذه الكشوف للذات وتجلياتها، تشَمل الاتكاء على المعطيات الحسية والمادية والبشرية لتكمل التصور عن طبيعة هذه الذات التي تنصهر بها روحاً وجسداً في جدلية بشرية ملغزة متضادة التكوين، لكنها متجاورة ومتعايشة، إذ تتغلب على الإنسان الروائي رغبته في الحياة والاستمرار، والتميز.

ولا يحتفي الروائي في رؤية الاحتراق بالجسد وحواسه، لأن ذلك أصدق مداخل المعرفة وأكثرها اقتناعاً أو هوساً، به كما هو الشأن عند بعض مبدعي الحداثة وما بعدها، لكن بصفته معبراً ورمزاً لمدلولات يجب كشفه عنها، بسبب طبيعة رؤاه الخاصة الخلق الذي ينحو إليه في مشروعه الروائي.

منفى الصباح

المنفي هو المنفى، أيّاً كان حجمه ونوعه، وأياً كانت المساحة التي يتحرك فيها، حتى ولو وسعت هذه المساحة الدنيا كلها. فالمنفى هو قيد على الحرية لا يطيقه شوق الإنسان الدائم إلى وطنه، وتوقه الطبيعي والدائم للذهاب منه حيث يشاء والعودة إليه حين يشاء، من دون قيد أو شرط، أو أي اعتبار.

يقول كريم:

"النور والمطلق، والصحو والكمال، والشبع والرضى، مسائل عديدة بحثنا عنها نتظاهر ونجتمع ونتشرد ونعتقل، ولكن الجواب بقي غامضاً: ألست معي يا حسون؟" (١١)

ولكن الربيعي، المنفلت من بؤس السياسة، وممارستها، لم يتخل عن أحلامه. وبقي أميناً لقضية حرية المنفى، ومقاومة كل أشكال القمع التي تواجه المثقف، عبر الحوارات الشيقة التي تساعد القارئ على تلمس ملامح وتفاصيل أبطال المنفى، إلى الحد الذي يبدون فيه أناساً حقيقيين، يكاد القارئ يتعرف عليهم بين الناس حوله، ويكاد يعرف أسماءهم الحقيقة. يقول:

"سأحقهم جميعهم، وسننتقل إلى مدينة أخرى ونبدأ هناك من جديد، أنا وأنت فقط" (١٢).

هذه النزعات النفسية حيث يُحطم البطلَ سوء ظنّه بالناس بعد أن أساء الظن بنفسه. فهم، في زعمه، لا يعرفون الرهافة ولا الحب، ولم تنفذ الرحمة إلى قلوبهم الصلدة. هذا السلوك يدفعنا للتساؤل، لماذا يلجأ الربيعي إلى المنفى؟ أما كان يستطيع أن يبارك المكان الذي يعيش فيه ويتعايش معه؟ هل هي السخرية؟ وهذه بدورها تفترض جرحاً عميقاً، أم هي عدم الثقة بالنفس والحاجة إلى مرجعية أو حماية، كما يطلب الحماية في علاقته مع المكان؟.

إن المنفى بهذا المعنى، ثورة من الداخل، أما المدينة التي هي في طور التشكل في الرواية، فتُبنى، لكل من يقرأ «الوشم»، على المظاهر الخارجية الحديثة، وبين الوعي المتخلف والعقلية القديمة المسيطرة. وهذا يفسر ذهول الربيعي بالمنفى، ودهشته أمام السكوت عنه، وتغير علاقته مع المسافة، والمقصود بالمسافة، هو المسكوت عنه في الوعي.

إن تكسر الرؤى السابقة للمنفى شديد الاتساع في العالم، وبرؤية أخرى فإنها تصف العالم بأنه قرية صغيرة، صاحبها من يملك المال، والقوة، وثقافة الاستبعاد، لذا كانت رواية «الوشم» لتغدو إنه وشماً على المنفى.

الهوامش

(١) مصدر سبق ذكره ص٨٠.

(٢) الأندلسي، ابن حزم، طوق الحمامة (باب الوصل)، تقديم وتحيقي فاروق سعد، ط١، بيروت، مكتبة الحياة، ١٩٩٦م ص ١٥٧.

(٣) مصدر سبق ذكره ص ٧٢.

(٤) مصدر سبق ذكره ص ٧٢.

(٥) مصدر سبق ذكره ص ٧٢.

(٦) مصدر سبق ذكره ص ٧٣.

(٧) مصدر سبق ذكره ص ٢٥.

(٨) مصدر سبق ذكره ص ٥٢- ص٥٣.

(٩) مصدر سبق ذكره ص ٥٣.

(١٠) مصدر سبق ذكره ص ٣٢ – ٣٣.

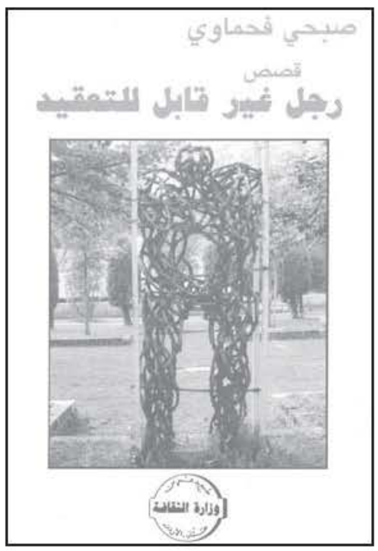
(١١) مصدر سبق ذكره ص ٣١- ٣٢.

(١٢) مصدر سبق ذكره ص ٨٥.

سيمياء العتبات النصية

في قصص صبحي فحماوي

◄ د. سوسن البياتي



عتبة العنوان:

دأبنا في دراساتنا السردية للنصوص القصصية والروائية على حدٍّ سواء، دراسة العنوان بوصفه جزءاً مكملاً للنص ، ولعله الجزء الأول والأساس، ومن خلاله يتم التعرف على النص ودواخله، هذا الموجه النصي –حسب جيرار جينيت– لم ينل الاهتمام المتزايد إلا في الآونة الأخيرة بظهور المنهجيات الحديثة وتطورها.

إن النص بطبيعته المطاطية "يتوافر على شبكة عتبات، ووحدات نصية مبنية بناء نصياً متماسكاً وجوهرياً، ولا يمكن اختراقه قرائياً ما لم يتلمس الفاعل القرائي حدود العتبات وتسلسل الوحدات، ويفك شيفرة السر البنيوي المشيد لجسد النص".(١)

فالعنوان في المفهوم الاصطلاحي هو "مقطع لغوي أقل من الجملة؛ نصاً أو عملاً فنياً"، (٢) ويشكل النص جواباً على سؤال يحدده العنوان، فالنص القصصي يكشف "عن خبايا العنوان وغموضه الأولي، كما يحدد انسجام العنوان مع النص" (٣)، وهو انسجام فني إذ لم يعد العنوان مجرد تعبير عن أحداث النص القصصي وشخصياته، بقدر ما صار عصياناً وتمرداً عليه(٤)، وخروجاً على المألوف.

يعمل العنوان على "تعيين النص، ويشير إليه، كما يسعى إلى تميزه عن نصوص أخرى، بالإضافة إلى أن طبيعة هذا العنوان تؤشر إلى هوية الجنس الأدبي الذي تؤشر إليه"(٥).

وبما أنه إشارة سيميائية فقد "يدفعك إلى أن تعيد قراءة شيء كان مألوفاً لديك، بل هو جزء من ثقافتك،

◄ باحثة من العراق.

ولكنه يغريك بإعادة قراءته، لأنه يفجر فيك طاقات جديدة، وكأنه مع العنوان يبدأ فعل القراءة، ومن ثم فعل التأويل. فالعنوان إذن ذو حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النص، بل هو نص مواز، كما عند (جيرار جينيت)" (٦).

تنطوي هذه العتبة على "قدر كبير من الحرية في الاختيار والتنظيم والوضع، فهي لا يمكن أن تلتزم بصيغ ثابتة في كل مستوى من مستوياتها، لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتن النصي في أعلى درجات تطوره، وتفلته من القواعد والضوابط، لذا فإن العنونة غالباً ما تأخذ حريتها في التكون على وفق اجتهادات الكاتب، بالنظر إلى فضاء المتن النصي وموحياته ومقولاته، وهي تضيف إلى المتن النصي ولا تأخذ منه" (٧).

تشتغل هذه العتبة في المجموعات الخمس لقصص صبحي فحماوي بآلية سردية، وتقانات شديدة الحيوية والحركة، ويمكننا تداول هذه العناوين على وفق قراءتين، تتحدد الأولى بالعنوان الخارجي لكل مجموعة قصصية، والأخرى تتحدد بالعناوين الداخلية للقصص.

المجموعة القصصية الأولى "موسم الحصاد" تقوم على بنية تركيبية تستند إلى إضافة اسم إلى آخر، فلفظة "موسم" نكرة تتحقق معرفتها من خلال الإضافة، إضافة نكرة إلى المُعرّف بأل، ولم يكتف القاص بهذه الإشارة، بل ثمة إشارة أخرى تستند إلى توصيف المضاف إليه، والجملة أساساً تقوم على ركن محذوف، فلفظة "موسم" تعرب خبر لمبتدأ محذوف تقديره" هذا " في دلالة إشارية محذوفة.

وثمة علاقة دلالية بين ركني العنوان الرئيسيين، هذه الدلالة تنهض على علاقة زمانية/مكانية، تتحدد بدلالة "موسم" الزمانية، ودلالة "الحصاد" المكانية.

المجموعة الثانية "رجل غير قابل للتعقيد" تنهض على مستوى تركيبي لجملة اسمية مكتملة الأركان، فالرجل مبتدأ، وغير خبرها مضاف إلى ما بعده، تتحدد دلالة هذا العنوان من منظور علاقة شخصية، وهذا التركيز إنما ينصب على لفظة الرجل، إذ ثمة محددات وصفية له، تؤشر إمكانية احتلاله موقعا مهما في الخبر القصصي.

مجموعة "الرجل المومياء" تقوم في مستواها التركيبي على اسم معرفة موصوف، يعرب الاسم خبرا لمبتدأ محذوف وجوباً، تقديره "هذا"، أما لفظة المومياء، التي تشير إلى صفة للموصوف "الرجل" فثمة اقتران زمني بالماضي.

والحدث القصصي يشير إلى حقيقة هذا الرجل، الذي يظهر فجأة قادماً من الزمن الغابر، هو حاتم الطائي، فإذا بالزمن غير زمنه الذي عاش فيه، والإنسان لا يجسد قيمة ذلك الإنسان الماضوي، إن القصة تفلح في استقدام الماضي في صورة الحاضر، وإدامة علاقة تتشكل بينهما اعتماداً على أجناس أدبية أخرى تصوغ محكي هذا النص.

مجموعة "صبايا في العشرينات" تستند إلى جملة اسمية متكونة من مبتدأ وخبره شبه جملة/جار ومجرور.

أما علاقة هذه العناوين بالمتن النصي، فلا بدّ من الإشارة إلى أن هذه العناوين الموضوعة على الغلاف الرئيس للمجموعة القصصية، إنما يشكل كل واحد منها عنواناً لقصة بعينها، وهذا الاختيار يأتي من باب الاحتفاء بالكل، تمثلا بالجزء، فعنوان كل قصة التي تمثل جزءاً من قصص المجموعة إنما يشير إلى القصص كلها، ولا يستند إلى عامل الأفضلية عند القاص، فكل قصة يكتبها القاص لها حصة من الأفضلية عنده.

أما القراءة الأخرى التي تستوعبها آليات هذه الدراسة، فتتحدد بقراءة العناوين الداخلية للقصص، وارتباط هذه العناوين بالمتن يشكل ركناً أساسياً من أساسيات النظرية السردية، التي توازن بين المحكي الخارجي ودلالة المتن.

إن قراءة فاحصة ودقيقة لتمثل العنوان الخاص بكل قصة داخل المجموعة تتكشف عن مستويات عدة في القراءة النقدية، من أبرزها(٨):

- المستوى التركيبي، يتحدد بتركيب العنوان في جملة اسمية كانت أم فعلية، وقابلية هذا العنوان على تقبل الحذف من عدمه، إذ يحيل على "الجانب اللغوي للعنوان الذي يبدو في ظاهره أنه غير مشروط تركيبيا بشرط مسبق، أي أن إمكانات التركيب من حيث اللغة مفتوحة أمام المؤلف في اختيار التركيب المناسب دون أية محظورات" (٩).

- المستوى الدلالي، يبرز هذا المستوى علاقة الدال بمدلوله.

- المستوى التجاري، يتمثل في ظاهرة انتشار الكتاب، وترويجه، وإغراء القارئ باقتنائه.

- المستوى الجمالي، يشير هذا المستوى إلى طبيعة العنوان، كما هو على الغلاف من حيث الخط المستخدم في كتابته، وبروزه، أو من حيث نمط الإيقاع الذي يتشكل منه العنوان.

١. المستوى الخارجي، ويتحدد هذا المستوى بموقع العنوان على الغلاف الخارجي.

إن هذه المستويات تعمل على وفق آلية تستند إلى العنوان بوصفه جزءاً أساسياً من النص، ولا يمكن بأي حال من الأحوال فصله عنه، وتخضع لمحددات يحددها العنوان، طالما أن العنوان هو المرتكز الأساس عند دراسة هذه المستويات وتحديدها.

ونظرة متأملة ومتعمقة لعناوين قصص صبحي فحماوي، ستفصح عن أشكال، وصور عدة أبرزها:

- الاسم المفرد المعرف: المهاجرون/ الجنة/ المجنون/ الزيارة/ الحافلة/ الجوع/ الخريج/ الخوف/ العابرون/ الزبال/ البواخر/ الصوملة/ الشرخ /الغريب / أبو خليل.

- الاسم المفرد النكرة: تطبيع/ كلاب/ مجاري/ حجاب/ اعدقاء/ صبارين ٤٧/ زحمة/ وداع.

- الاسم الموصوف: السعادة الدائمة/ المدير العام/ رجل غير قابل للتعقيد/ الجوز الفارغ/ حب مدمر/ نفقات منزلية/ رحلة سياحية/ الحفل البهيج/ الصناديق العملاقة/ الرجل المومياء/ انتخابات نسائية/ العرس الكبير/الديك الأحمر/ الراقصة اللولبية/ الطائرة الورقية/ الكتاب اللعين/ الرجل الرمادي/ مبيعات روائية.

- الاسم المعطوف: أبو اسحق والقطة/ المهندسة والسائق/ يأجوج ومأجوج والأعور الدجال/ صندوق العجب.. وتفرج يا سلام/ فرحان وضوجان/ قابيل وهابيل.

- الاسم المضاف: موسم الحصاد الحزين/ جبل الشيخ/ حكم الهدهد/ خرافية الغول/ بطاقة دعوة/ دائرة الموت/ ابن عائلة/ لعبة السعادة/ سوء تفاهم.

- جملة اسمية: تقرير فني من باب العمود/ رجل

غير قابل للتعقيد/ الاندفاع باتجاهات متعاكسة/ اللهم لا تدخلنا في التجربة/ رغبة في التسوق/ اللعب على الحبال/ بعثة تقصي الحقائق في قصة جزاء سنمار/ صبايا في العشرينات.

- جملة فعلية : سأحتفل بعيد ميلادي.
- جملة ظرفية: عند بوابة السجن.

ولا يخرج العنوان عن هذه الأنماط، وإن كانت في دلالتها مختلفة، وتتحدد المستويات - التي أشرنا إليها - حسب طبيعة العنوان الظاهر والبارز في أعلى النص.

تشير الدلالة اللغوية لمفردة "الزيارة" إلى ارتباطها بالمفهوم الاصطلاحي لهذا المصطلح، والعنوان يتطابق مع الحدث الذي ينهض على زيارة مفاجئة للوالي، يقول الراوي: "سرى خبر زيارة الوالي التركي إلى "أبو محمد" مختار قرية جولس بين أهل القرية. كل الناس سمعوا بالخبر، وتناقلوه، ولكن كلاً منهم كان ينقل الخبر بطريقته الخاصة، حتى أتباع المختار الذين طُلب منهم تبليغ أهل القرية، كانوا يروون البلاغ، كل بطريقة مختلفة" (١٠)

إذ يرتبط العنوان بالحدث القصصي ارتباطاً مباشراً، وهو يأتي في ثنايا النص معرفا إما بأل التعريف أو بالإضافة: للزيارة/ سيزورني/ يزوره/ زيارة الوالي/ زيارة رجل عظيم زيارة المختار/ يوم الزيارة، ليتحقق بذلك فاعلية العنوان في صيغته التعريفية، ولتستدل منه على طبيعة الحدث القصصي ومداره.

ينهض عنوان قصة "جبل الشيخ" على صيغة تعريفية بالإضافة، يربط بين ركني العنوان ارتباطا قويا يستدل منه في ارتباط الدلالة المكانية/ جبل بالدلالة الشخصية/ الشيخ، يقول الراوي:

"كان الجبل معروفاً باسم "جبل الشيخ عبد "، وكان ملكا له، وعندما كنا نقول "جبل"، لم أكن اعرف ما مساحته، التي بعد أن عرفت المقاييس، قدرتها بألف دونم، تشكل مساحة واسعة من أراضي قرية الدير" (١١).

فثمة دلالة مكانية/ شخصية تتجسد في إضافة المكان/ جبل إلى الشخصية/ الشيخ، وارتباط هذه الدلالة يظهر واضحاً في السرد الذي يتم فيه التعريف بهذا المكان، والعلاقة الرابطة بينه وبين هذه التسمية.

- أما قصة "انتخابات نسائية" فيرتبط الدال بمدلوله، ويصبح العنوان تمثيلاً مركزياً لبؤرة السرد القصصي، الذي ينهض على إشارة خفية تنسج رؤيتها بوضوح.

- وفي قصة "أبو خليل" يمثل الحدث القصصي فعلاً حكائياً يتعرض لحياة هذه الشخصية القصصية، في إطار من السخرية العامة، التي تسم معظم قصص فحماوي، يرتكز الحدث على قصة "أبو خليل" منذ أن عُرِف بهذا الاسم، وأصبح اسمه الحقيقي مجهولا لدى الآخرين، يتزوج وينتظر أن تنجب له زوجته ابناً ليسميه خليل، وتصبح هذه الكنية حقيقة واقعة، وفي المستشفى يبحث الأب عن ابنه الموعود، فإذا به ينتقل من ردهة إلى أخرى، وما هذا الانتقال إلا انتقال من وصف إلى آخر، ليقف أخيراً على شخصية هذا الطفل، الذي لا يمثل سوى نسيج نفسه، يختلف عن كل الأطفال الآخرين(١٢)، ليتطابق العنوان مع الحدث الذي يرتكز على هذه الشخصية.

عتبة التصدير:

يتشكل النص الأدبي من "رسالة (مروي) صادرة من مرسل (راو) قاصدة مستقبل (مروى له)، وبين كل من

المرسل والمستقبل سياق مشترك تقع الرسالة على مسافة منه، وهذه المسافة تشغل آليات تحويلية من السياق إلى المرسلة، فيما يخص المرسل إبداعياً، ومن المرسلة إلى النص، عبر السياق، فيما يخص المستقبل تأويليا" (١٣)، ولكي تغدو هذه الرسالة شفرة نصية يستقبلها المتلقي، ويستوعب أسسها وقوانينها، ومثل هذا المرور القصدي يتم بطرق وأساليب وعتبات عدة ، لعل أبرزها عتبة التصدير.

وعتبة التصدير عتبة خارج نصية، قد تكون ذات دلالة قصدية، يستدرجها القاص من موروث أدبي عام أو خاص، تفلح في إقامة جسر من التواصل الإبداعي والفكري بين النصين، إذ تشير هذه العتبة – في جانب منها – إلى علاقة النص المصدر بالنص الذي يلحقه، وهو ليس بشرط أساس، إذ إن مثل هذه العملية تخضع لسلطة القاص، وتحفظاته، وأهوائه من جهة، ونادراً ما تخضع لسلطة النص من جهة أخرى، على أن الوجه الأكمل والأسلم أن يكون هناك نوع من العلاقة التبادلية بين هذه العتبة والنص.

ولا يمكن الوقوف على طبيعة هذه العلاقة بمعزل عن النص المقروء، والمتلقي الناجح هو الذي يكشف عن هذه العلاقة بين قراءات عدة تستوفي شروط اللعبة.

القاص صبحي فحماوي يستدرج هذه العتبة في مجموعته الأخيرة "صبايا في العشرينات" بشكل يلفت الانتباه، مما تغدو علامة بارزة من علامات الشروع في القراءة السردية، وفك شفراتها، ولعل الاحتفاء بنصوص سردية قديمة أولاً، وأجنبية المنشأ ثانياً ما يضع هذه القراءة في مجرى سؤال يبحث عن جواب استنطاق لمقولة البحث، عن الغائب المسكوت عنه في نصوص، لماذا هذا الاحتفاء القصدي والمتعمد لنصوص أجنبية؟ ألم تكن هناك نصوص عربية من الأدب القديم تستحق الوقوف عندها، وانصهارها في عتبة خارج نصية، كما فعل غيره من الأدباء؟

إن الإجابة عن مثل هذا السؤال تكمن في اعتراف فحماوي نفسه وجوابه.

في قصة "رغبة في التسوق" تستوقفنا الإشارة الآتية:

"هذه القصة تم تمثيلها ضمن لوحات الفنان ياسر العظمة "مرايا"" (١٤).

ربما تأتي هذه الإشارة في توضيح معلومة بسيطة للقارئ، ولا علاقة لها بالنص من قريب أو بعيد، فثمة معلومة قد لا يعرفها كل القراء، تقدم لمحة بسيطة عن الاهتمام، الذي نالته هذه القصة مما دفعها إلى تمثيلها ضمن مرايا الفنان ياسر العظمة، هذه إشارة دلالية أولية، مهما تكن دلالاتها وأهميتها بالنسبة للقاص، فإن مثل هذه الإشارة تأتي وسطاً بين العنوان والنص، الذي ينضوي تحته، وهو الموقع الأمثل لعتبة التصدير.

قصة "الصناديق العملاقة" يسبق حدثها القصصي نص منسوب إلى قائله، وهو "ميلان كونديرا" ولعل هذا النص ليس الوحيد، الذي يستوقفنا لهذه الشخصية الأدبية، فثمة نصوص أخرى سنقرؤها في قصص أخرى، وهي تتصدر حدثها، إذ يقول:

"العالم يفقد يوما بعد يوم روح المرح" ميلان كونديرا(١٥).

فثمة موازنة سردية بين هذه العتبة، والنص الملحق بها.

في قصة "البواخر" نقرأ النص الآتي: "الأمة التي تفقد وعيها بالماضي تفقد ذاتها تدريجياً" ميلان كونديرا(١٦).

يدور الحدث القصصي حول الصراع الدائر بين العرب واليهود، التقاء شخصيتي القصة والعلاقة القائمة بين الاثنين، تكشف عن وجهة نظر كل واحد منهما، رغم رفض أحدهما للآخر بحجة العداء المتجسد بينهما منذ الأزل، المرأة يهودية والرجل عربي، وبالتالي فهي ترفض العرب، ولا تعترف مطلقاً بأن لهم طرازاً معمارياً غير الخيمة والصحراء، فالعربي – في نظرها – رجل صحراوي، لم يصل إلى مستوى المدنية، التي وصل إليها الغرب، وتتعجب من كل ما يبدر منهم.

وحينما يغازلها الرجل العربي، تنكر عليه أن يكون أمريكيا؛ لأن الأمريكيين لا يعرفون سوى الهامبورغر والدولارات، يدافع كل واحد منهما عن أنموذجه، ليصل العربي أخيراً إلى نقطة تحسم لصالحه، حينما يجعل من هذه المرأة اليهودية تفكر، وتحس بغربتها، التي ستدفعها إلى اتخاذ قرارها الأخير. إن القصة هي بحث عن هوية ضائعة، والأمة التي تفقد هويتها تفقد وعيها، وهوية الأمة إدراك الماضي والوعي به.

تتصدر قصة "الصوملة" العتبة الآتية:

(الطبيب يبتر العضو الفاسد والطاغية يبتر الصالحين). سوفوكليس "اوديب ملكا" ٤٣١ ق.م(١٧).

وهي تشكل قصدية واضحة في وعي القاص، وهو يتخذ أنموذجه المصدَّر من أقوال أديب عاش في حدود القرن الخامس قبل الميلاد، ترتبط هذه العتبة ارتباطاً مباشراً بالحدث القصصي، وفيها رمزية على المستوى الحكائي، تتجسد في الاضطهاد والمظالم، التي يلجأ إليها الحاكم الظالم، حفاظا على مصالحه الشخصية، فهو قد يلجأ إلى نفي كل من يقف في وجهه، وهذا النفي يتخذ أشكالا عدة، لعل أبرزها التخلص من الآخر نهائياً، إما بقتله أو سجنه أو إبعاده قسرياً، وفعله هذا عكس فعل الطبيب، الذي يبتر العضو الفاسد في الجسد، لئلا ينتشر الداء حينما يكون هذا العضو هو المهدد.

ترتبط هذه العتبة بعتبة أخرى تتصدر قصة "بعثة تقصي الحقائق في قصة جزاء سنمار" مفادها: "المستبد يقتلع كل الفاضلين من جذورهم" سوفوكليس "أوديب ملكا " ٤٣١ ق.م (١٨).

فحالما يخاف المستبد على مصالحه الشخصية من أي نوع كانت، يلجأ إلى نفي وقلع كل الفاضلين من طريقه، القصة تحكي عن وقائع المصير، الذي آل إليه سنمار، بعد بنائه القصر الملكي، في ثوب حداثوي ينظر إلى القضية نظرة جديدة، تربط الحاضر بالماضي، وترجح كفة الحاضر في المظالم، التي تحدث في الوقت الراهن.

الهوامش.

١ – شيفرة ادونيس الشعرية – سيمياء الدال ولعبة المعنى ، ٥٠.
٢ – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ١٥٥ .
٣ – هوية العلامات – في العتبات وبناء التأويل ، ٢١ .
٤ – ينظر : م.ن ، ٢١ .
٥ – استرتيجية العنوان في الرواية العربية ، ٩١ .
٦ – النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار ، ٦٠ .
٧ – شعرية الحجب في خطاب الجسد ، ٢٨ .
٨ – ينظر : شعرية عنوان كتاب (الساق على الساق فيما هو الفارياق) ، ٤٥٩–٤٦٠ .
٩ – سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات ، ٢٧ .
١٠ – موسم الحصاد الحزين ، ٦٣ .
١١ – رجل غير قابل للتعقيد ، ٤٩–٥٠ .
١٢ – ينظر : صبايا في العشرينات ، ١١٩ .
١٣ – العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، ١١١ .
١٤ – الرجل المومياء ، ٧٩ .
١٥ – صبايا في العشرينات ، ١٥ .
١٦ – صبايا في العشرينات ، ٢٣ .
١٧ – صبايا في العشرينات ، ٦٣ .
١٨ – صبايا في العشرينات ، ١٢١ .

محمد القيسي
في البحث عن الذات وعن الجغرافيا

"أباريق البلور- يوميات صحراوية"

◄ د. عمر عبد الرحمن الساريسي

يسافر بنا الشاعر محمد القيسي، عبر مقتطفات له من سيرته الذاتية سماها (أباريق البلور- يوميات صحراوية)، يسافر بنا من مسقط رأسه، في كفرعانة، في فلسطين، إلى مخيم الجلزون، بمنطقة رام الله، التي درس فيها المساحة بمدرسة قلندية الصناعية. وكان يزاول بعض أعمال يستطيع الصغار في مثل سنه، حينئذ، أن يقوموا بها، من أجل كسب الرزق الحلال.

ويقص علينا كيف تنقل، للهدف نفسه، بين الكويت وبين الدمام وبين بغداد، وبين الشارع الأخير في حي الفاكهاني في بيروت، وبين تونس والعمل في منظمة التحرير، وبين عمان وأيام الشجار، وزمن الانتفاضة الأولى وما بعدها، وذلك حتى يصل بنا إلى حدود الستين من عمره.

وهو يبحث عن الذات في الشتات وعن مستقر وطني، يستطيع أن يجد فيه نفسه وهويته، ويعمل للعودة إلى وطنه الذي أخرج منه، وهو طفل، ويسمي هذه المحطات المكانية والزمانية، التي كان يستريح فيها ويعمل، يسميها أباريق البلور، كما تقدم. ولا أدري كيف تتناسب هذه المقتطفات من سيرته الذاتية، التي كان قد كتبها من قبل، ونشرها في صحف عربية متعددة، كيف تتناسب وما يسميه باليوميات الصحراوية! وهل كان يجري في خاطره أن تذكّر رحلته الصحراوية هذه برحلة فدوى طوقان الجبلية؟ أم لم تكن، فكيف تتناسب أباريق البلور مع اليوميات الصحراوية؟ أما الأباريق نفسها فأحسب أنه استوحاها من مصابيح الفكر والحكمة المعروفة عند الإغريق.

وهو في هذا التجوال الطويل، بين العواصم، يمارس مهنة البحث عن الذات (ص٥) بعد أن فقد هويته في كفرعانة عام ١٩٤٨، ويظل مشدوداً للوطن على الدوام، وهو في الغربة (ص٢٨، ص٧٥) مشدوداً إلى حبة البرتقال وحبة العنب (ص٤٨) ويرفع صوته عالياً: إن كل نخيل العالم لا ينسيني حبة من البرتقال كنت أقطفها وأنا صبي (ص٢٦).

◄ أكاديمي وباحث من الأردن.

وهو، في تنقلاته، في هذه الأقطار، بحسّ تراجيدي (ص٦٠) يبحث عن الأشياء الضائعة (ص٥٤) ولا يجدها، تكاد تسيطر عليه أحاسيس اليأس من العودة، فيحلم بالحريق إذا لم يشتعل كل شيء في هذا الوطن العربي، فلا يحلم بأن تعود فلسطين ويكون لنا دور في حضارة العالم (ص١٥٤)؟!!!

ويحس، أحياناً، بضعف وسائل العودة: "استقلاليتي غير كاملة، ومواجهتي لبعض الرموز ينقصها الطابع الجسمي ليعالج الواقع الموجود (ص٣٣)، ويتضاعف الإحساس بهذا الهم مع بعض المتاعب الشخصية، فيلجأ لمناجاة هيمنجواي بإحساس وجودي يائس (ص٢٣)، وينفعل كثيراً حينما يفاجأ بنهاية صديقه تيسير السبول، فيبلغ الضيق منه أقصاه، وتصبح الحياة هي القضية (ص١٧)، فيهمّ بوضع حد لغيابه غير آسف (١٣٧)!

وقد ملأ الشاعر محمد القيسي أباريقه البلورية بالنثر الفني المغسول بماء الشعر، ومع ذلك فهو يذكرنا ببعض مقاطعه الشعرية، في بعض محطاته الزمانية:

"الليل في الجلزون قدّ لنا

سلالم من سهادْ

وحكاية مجروحة الأبعاد ما زالت تعادْ" (ص٢٥٢)

وفي مكان آخر يردد قوله:

"تغربت عن وطني وطالت غربتي" (٢٦٣)

وأنا أحفظ له، منذ زمن بعيد، قوله:

"ترى من يخبر الأحباب أنا ما نسيناهم"؟!

ويستطيع القارئ أن يذكر كثيراً من عباراته النثرية المحمّلة بخيال الشعر وأحاسيسه وأوزانه، "الحنين غزال يركض وسط الصحراء" (ص٧١)، "بين أن أحلم وأن أكتب عذابي وجحيمي" (ص١٤٨)، "إن الحالات تؤدي إلى الفلسطينية، وإن الفلسطينية ليست مجرد جغرافيا" (ص١٥٢) "لماذا ينام الرعاة ويسرح ذئب البادية؟" (ص١٨٩)، إن عين الطفولة لا تنطفئ، ولا يصيبها مس من النسيان، أو امّحاء خيوط النسيج... وهل يبلى المكان" (ص٢٥٥) "الحزن لا يتبدل تبعاً لكانون أو مدفأ" (ص١١) "القراءة شجار مع العالم والكتابة شجار ذاتي" (ص٢٨٩) "ما بين البحر والشعر تفتح الحنين الأول للحياة" (ص٢٩).

وتشتد المعاناة على الشاعر ومن معه، وهم في تونس، وقد طلب إليهم الخروج منها، فيرفع عقيرته متسائلاً: أين نخرج بلا أقنعة! العتمة محكمة ولا طريق إلى الحبشة... أين نخرج إلى أرض بلا أقبية لا تعرف الهوية تنتظرنا، أرض بلا أمريكا.." (١٨٨)

حتى إذا ما وصل إلى محاذاة الانتفاضة الأولى، أواخر الثمانينات، استشعر حس المقاومة من جديد، واستنهض فيه روح الصمود والعناد، وعاد يقلّب صفحات شاعرية، كان قد تشوّف فيها إلى خلق جيل من المقاومة، من قبل ثورة الحجارة بزمن، في رقاع "سليم الشجري"، الشخصية التي ابتدعها وشبكها في عمل درامي، مطلع الثمانينات، عن القضية الفلسطينية، أنطقها مثل دون كيشوت فلسطيني يدور في رماد أيار الدموي، أيار الذي أرّخ لقيام دولة العدو في فلسطين (ص٢٢٦- ٢٣٥).

وفي هذه الرقاع التي نثرها على أديم عشر صفحات يجد القارئ مدى صدق الإحساس لدى هذا الشاعر المقاوم، وهو يحث بني وطنه الأدنين على الثورة على العدو بقلوبهم وأيديهم وصدورهم وإمكاناتهم.

وهو يضع هذا العمل الأدبي المقاوم بإزاء "البحث عن وليد مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا و"العروس" لغسان كنفاني. إنها جميعاً أنات قلوب جريحة، تستصرخ الطاقات الكامنة في الشعب المنكوب أن يستل هذه القدرات ويتسلح بها من أجل المحافظة على البقاء في وجه الأعاصير العاتية.

والشاعر القيسي يفتح نوافذه على أدب المقاومة العالمي، ويستدعي في أباريقه كثيراً من أعلام أدباء المقاومة في مختلف بلدان العالم (باسترناك ص١٠، هيمنجو سان جون بيرس ص٢٦، رامبو ص٣٧، ماياكوفسكي ص١٩، كولن ويلسون ص٣٨، بريخت ص٣٩، هنري ميللر ص٦٤، ساباتو ص٢٢٢، كوبو آبي ص٢٨٣، هنري باربوس ص٢٩١)، ومنهم، كما يتضح من هذه الأسماء، الغاضبون والثائرون والمحتجون.

ولكن الشاعر القيسي لم يرد إلى الالتفات إلى تراث الأمة، لا في رموزه التاريخية والثقافية، ولا في أحداثه المشرفة، إنه يدير ظهره للتراث بشكل يسمح للقارئ أن يتساءل عن الأسباب، دون أن يعد ذلك تعدياً على الحرية الشخصية في الاختيار واستدعاء الرموز.

ويلاحظ أن الشاعر قد يتساهل في تسريب بعض التعبيرات العامية، في أنحاء قليلة من إنتاجه الأدبي هذا، كقوله "أينها" ص١٤٨، "واحد وداب" ص٤٦، "ياللا" ص١٥٤، "فياعة" ص٢٥٨. ويلاحظ أنه قد وحّد بين المتكلم والمخاطب في بعض كلماته وجمله، "كنت أهرب مني" ص٣٠٦، "تراني ابحث عني" ص٢٠٠، "ذاهب لأتشاجر معي" ص٢١٥، ٢١٦، لكن هذه الهنات البسيطة لا يمكن أن تقلل من شأن هذا النسق النثري والشعري والشاعري من هذه السيرة الذاتية، التي أمتعتنا وأطلعتنا على جروح شاعر فلسطيني مقاوم من طراز رفيع.

وبعد وفاته

كان هذا ما كتبته عن الشاعر الجوال محمد القيسي، رحمه الله، في حياته، بل قبل رحيله بعدة شهور، وذلك بعيد قراءتي لكتابه الأخير "أباريق البلور"، ثم أرسلت بما كتبته لمجلة لم أعد أذكر اسمها، وكنت آمل أن ينشر هذا المقال ليكون سبب لقاء بيني وبينه. ولكن جرت الرياح مجرى آخر، ورحل القيسي وبقي المقال طيّ الأدراج! وكان فيه من الجهامة والحساب والعتاب ما ترى!

وحينما سمعت بخبر الوفاة أصابني حزن شديد، لا يعلمه إلا الله تعالى، وذهبت لتعزية أهله، وأنا لم أزل احلم بأنني سألقاه، وأهتف في وجهه فور لقائه، بشطر شعري حفظته من شعره، واعتدت أن أفاتحه به أول كل لقاء:

"تُرى من يخبر الأحباب أنا ما نسيناهم"

وكان يقابلني على ذلك بابتسامة فيها البشاشة وفيها السرور وفيها الرضى.

وها قد انتهى هذا كله، ولم يبق منه إلا الأحاديث والذكر، كما يقول شاعر قديم: فلله كيف يفرّق الموت بين الأحبة؟! وكيف يحس بذلك أولاده وزوجته وأقاربه

الأدنون؟! إن الشاعر القديم يسخر بملء شدقيه من هذا التفريق القسري الذي يقع بين الأحبة، كل يوم بل كل ساعة بل كل ثانية:

حسب الخليلين نأي الأرض بينهما

هذا عليها، وهذا تحتها بالِ

مع ذلك تقول العلاقات الإنسانية العاطفية، مع أنه، في واقع الحال،

سنة الله تعالى في خلقه.

وأعود لنفسي فأسألها: لماذا أحببت القيسي وشعر القيسي؟ لعل أقوى الأسباب وأوضحها، وقد تحب شيئاً أو شخصاً، دون أن تستطيع أن تذكر الأسباب، لعل أقوى الأسباب أنه يمثل أبناء النكبة التي ألمت بالعرب والمسلمين، في فلسطين، عام ثمانية وأربعين.

لقد تحدث محمد القيسي، بشعره ونثره، عن آلام النزوح من القرى الفلسطينية، عامئذ، بكل ما فيه من إذلال للإنسان وامتهان لكرامة الإنسان. لقد تحدث (ابن حمدة) عن إخراجهم من كفرعانة، ليضطربوا في كل آلام الطريق، بين القرية والقرية، ليستقروا في أحد مخيمات اللاجئين في منطقة رام الله، في مخيم الجلزون. لقد تحدث محمد القيسي بذلك عن كل أم وعن كل أفراد أسرة فلسطينية، تهيم على وجهها، فتبحث عن شقوق الأرض لتختفي فيها، وفي النهاية تصطف طيلة الليل لتحصل من بعد ظهر اليوم الثاني حفنة طحين، في أحد مخيمات الذل والهوان!

هكذا تحدث محمد القيسي، رحمه الله، فناب عنا جميعاً في المخيمات وفي غيرها، ثم كبر (ابن حمدة) من خلال سنوات قليلة في مدارس وكالة إغاثة اللاجئين (أونروا)، فصار يحلم بالعودة، ورحل على بيروت ليعمل مع العاملين والمقاتلين في سبيل العودة. وفي هذا الدرب الطويل الذي لم يفه بكلمة من الأمل، جعل يبحث عن لقمة العيش، فاضطرب في الأرض. وكان يحمل معه قلمه السائل بدمه النازف، من قلب جريح وكرامة مشروخة. فمرة يحط في عمان، ومرة يعمل في ميدان الصحافة والإعلام في الكويت، ومرة يذهب إلى تونس ثم لم يلبث أن يعود إلى عمان. لقد تعب قلب محمد القيسي، لقد رسم لنا على خط الطريق الذي سلكه، درباً أحمر، يخطه كل شاعر حساس، و"على قدر إحساس الرجال شقاؤهم" كما يقول شاعر معاصر. فمات محمد القيسي على طريق العودة إلى كفرعانة في فلسطين.

نحو ابراز صورة المكان في الرواية العراقية

عمّان في عيون الادباء العراقيين

◄ اياد نصار

لا يسعى أدبُ التعبيرِ عن المكان وتوظيفاته الى مجرد ابرازِ اكتشافِ الدهشة، أو البعد التاريخي، أو المفارقة المكانية، أو إظهار التعبيرِ عن الحب، أو الانتماءِ، أو الكراهية، أو الحيد وحسب، وذلك في اطار البحثِ في علاقة الاديبِ بالمكان وبالاخرينَ في فضاءات المكان، بقدرِ ما يسعى الى خلق وابراز علاقة تفاعلية مع المكان واستشعارِ تأثيره المادي والنفسي والروحي، والى مَلءِ حيزٍ كبيرٍ شاغرٍ في الوجدان صنعته مرارةُ الغربة، أو الحنينِ الى الوطن، أو التعبيرِ عن عشقِ المكان لذاته، أو الحاجة الانسانية للتعويض عن حنانِ الوطن المفقود، فيصنعُ الاديبُ من المكانِ وطناً فعلياً أو رمزياً، يبثه المناجاةَ والبوحَ واعلانَ الارتباط به، أو يسعى الى ابرازِ موقع الاديبِ منه، أو توظيف دلالاتِ المكان في السياق الروائي أو الشعري. والسؤالُ الذي يطرحُ نفسه هو ما مدى هذه العلاقةِ التي تجمعُ الادباءَ العراقيين بعمان؟ هل هي عابرة؟ هل هي تعويضٌ قسريٌ مؤقت عن الفردوسِ المفقود؟ هل هي التعبيرُ عن الجنةِ الموعودةِ أمامَ جحيم النفي والغربة ونكرانِ الوطن؟ هل هي تعبيرٌ انسانيٌ خالصٌ بحد ذاته بين عاشقٍ متيّم وفاتنة تفرضُ حضورَها حتى يجدَ المبدعُ نفسَه أسيرَ حكاياتِها التي تطولُ كحكاياتِ الف ليلةٍ وليلة؟

إن علاقةَ عمان بالادباء العراقيين ليست طارئةً، ولا وليدةَ اللحظة، ولا قسريةً، ولا أظن أنها عابرةٌ فيما اطلعتُ عليه من نصوص نثرية وشعرية، وسمعتُه من بوح متواصلٍ بصوتٍ عالٍ. ولم تبدأْ هذه العلاقةُ مع الخروجِ الكبيرِ للمثقفين العراقيين من العراق في عهدِ النظامَ السابق والتي تسارعت وتيرتُها منذ تسعينياتِ القرن الماضي. فقد كتب القاص والروائي العراقي عبد الستار ناصر، الذي عرفته عن قرب، وأحسستُ أنه لا يستطيع أن يكتمَ حديثه عن المدن عشقاً أو نفوراً، سكينةً أو ضيقاً: "جئتُها أولَ مرة زائراً في عام ١٩٦٤، أتذكرُ أن فندق فيلادلفيا (أقدمُ فنادقها منذ عام ١٩٢٥ الى أن هُدم في عام ١٩٨٨) كان قربَ المدرج الروماني، ولم تكنْ عمان آنذاك كما هي اليوم. كانت عاريةً من البنايات العالية والمتاجر الكبرى والابراج. أظنها كانت أصغرَ عواصمِ الدنيا".

وكتب الاديبُ والروائي العراقي جمعة اللامي "هذه إذن عمان.. كم تبدلتْ وتغيرتْ هذه المدينة منذ فارقتها في شهر سبتمبر/أيلول سنة ١٩٧٠" وذلك في سياق ما نشره كجزء من حديث الذاكرة في شهر آب/أغسطس عام ٢٠٠٢ في مقالة بعنوان "أيام في عمان" في جريدة الخليج الاماراتية، وكان بذلك يشير الى تلك السنة عندما غادرها في عام ١٩٧٠ بعد أن كان ينزل كما قال في: "دارة

◄ كاتب وقاص من الأردن.

فخمة في جبل التاج"، التقى فيها بالدكتور منيف الرزاز خلال تلك الفترة العصيبة من تاريخ المدينة.

وأعادت له الذكرياتُ في ثلاثة مساءات متتالية قضاها في عمان في عام ٢٠٠٢ في بيت القاص والكاتب علي السوداني، رحلةَ ثلاثة عقود من الزمن، ووصفَ عمان باعتبارها المثآب لشاعر يغادرُ صالات الاحتفالات الصاخبة وبطاقات الاحزاب ورشى المثقفين السلطويين. وقال إن علي السوداني اختارَ أن ينزلَ قريبا من ما يسميه هو "وادي السيل" في عمان. ولعل تسميةَ سقف السيل بدت غريبةً له او لقارئه العربي فاستبدلها بوادي السيل، فما كان ذاتَ يوم يعدُّ سيلَ عمان الجاري من سفح رأس العين والذي كانت تحيطُ به أشجارُ الحور والسنديان والسرو، قد شارف التلاشي وتم تغطيتُه وسقفُه بسطح خرساني، وتحول مجرى السيل الى شارع علوي مسقوف تمر بقايا السيل الآيل للفناء من تحته. يكتب بما يوحي بتلك الدرجة من الالفة والمعرفة والحميمية التي ربطت بين السوداني وعمان: "إنه اختار بقعة لا يهتدي اليها أعرق قصاص أثر في العاصمة الاردنية، بينما يعرف جغرافيتها بدقة ذلك العفريت العراقي الذي نافس الهدهد في تتبع عرش بلقيس". من الواضح أن قولَهُ ينم عن تلك الطبيعة المتداخلة والمتشابكة والصعبة لتفاصيل المدينة وتضاريسها، التي لا تمنح ذاتها بسهولة لزائرها، وربما يكون قد وضعَ يدَهُ من غير أن يدري على مشكلة كانت تؤرقُ سكانَ المدينة وزوارَها وضيوفَها منذ عقود، وهي تشابكُ وتداخلُ الطرق والشعاب ومداخل المدينة ومخارجها، أضف الى ذلك غيابَ الترقيم وتسمية الشوارع الفرعية، والذي تمّ بشكل جميل في السنتين الاخيرتين بعد محاولات سابقة غير ناجحة، وما زلنا نواجُهُ ثقافةً شعبيةً مترسخةً تصنعُ الاسماء للاماكن بعفوية من واقع علاقة سابقة على العلاقة الرسمية بالمكان، ومن واقع معرفة لصيقة بمكونات المكان، من غير أن تنتظرَ علاماتِ الترقيم، ليس في الكتابة ولكن في التخطيط المديني!

لقد صار تعبيرُ "بغدادُ انتقلت الى عمان" مألوفاً أن تسمعَهُ يترددُ بين الادباء في عمان. ففي معرض عمّان الدولي للكتاب قبل أربع سنوات الذي كان زاخراً ومتألقاً بالعناوين العراقية وحضور الادباء العراقيين فقد كتب أحدُهم: "وفي لحظة اللقاء الجماعي غير المتوقعة، بدا للجميع كأنَّ بغداد انتقلت الى عمّان". وكتب الشاعرُ والصحافي العراقي المقيمُ في لندن حكمت الحاج خلال زيارته لعمان: "بعد أن أسمتها الحروبُ رئةَ العراق، عمّان عاصمةً للثقافة العراقية". وقال: "أينما حلّ العراقيون يؤسسون مدينتَهم الفاضلةَ المكونةَ من مقهىً، ومنبرٍ ثقافي، ومطعم للكباب، ... وهذا ما فعلوه في عمّان".

تستهوي حكايةُ عمان الاولى التي ولدتْ مع فجر تاريخها، الذي رسم العمونيون القدماءُ معالمَه، مثلما هي آثارُها العمونيةُ والرومانيةُ القديمةُ كجبل القلعة وسبيل الحوريات الادباء العراقيين، ويشعرون كأنما يدللون المدينة بنسبتها في كتاباتهم الى ربّتها الاولى عمّون.

ففي كتابه "مكاتيب عراقية" - الجزء الثاني الذي صدر هذا العام، يردد علي السوداني اسمَ عمون أو ربة عمون عشرات المرات، لا بل إنه يصفُ تفاصيلَ المكان ويسردُ تاريخَهَ كأنما هو مؤرخٌ أو رحّالةٌ شغفه المكانُ فأقام فيه. ولم أجدْ في كل قراءاتي عن عمان القديمة ما هو أكثرُ ابتهاجاً باكتشاف الاسطورة وحيويةً وجرأةً تحتفي بالمكان، قد لا يجرؤ كثيرون من أهلها على البوح بتفاصيل مغامراتهم في هذه الزقاق والخبايا من أسواقها وحواريها ودروبها من كتاباته هو. كتب بلغة العارف على نقيض اللامي الذي سماها وادي السيل: "جاءت بي قدماي الى منطقة شعبية عتيقة مزروعة عند حاشية قلب الربة عمون، اسمُها سقفُ السيل وقيل إنّ لقبَها الذي ولدت عليه

كان السيلُ فقط، قبل أن يجفَّ ويتلاشى وتنضبَ أمواهُه وتموتَ أشجارُه وتغربَ نزهاتُه ويسخنَ هواؤه وتضيعَ بهجتُه بعد أن تمّ سقفُ ما تبقى من خرير أيامه بالقير وبالاسمنت وبالمشاة وبالدكاكين لتطوى أخيرُ صفحات نديات من نهير عمان الوحيد. في الاسبوع الفائت كنتُ في غزوةٍ هناك، هواها المعلنُ هو شراءُ قندرة "نص عمر" ومثلها بنطالٍ أو بنطلونٍ أو بنطرون افرنجي وقميص أحمرَ وثانٍ أصفرَ وثالثٌ أسودَ سارتديه تالياً في الأيام المبهجة. عثرت على ما أردت واشتهيت بأثمانٍ سلسة كأنها "أخو البلاش" بعدما متّعتُ عينيّ بوساطة التلصّص على باب سينما "ريفولي" وحمّامها المشهور وفقاً لرواية ثقة من صاحبي القصّاص العمّوني جمال القيسي، ومنها الى قبو ينخسفُ تحتَ الارض بمقدارٍ رأيته أقلَّ من ثلاثة أمتار ومنه الى باب سوق الخضار الشمالي الذي توجدُ على هامشه سوقٌ معروفةٌ باسم سوق الحرامية وهي تسميةٌ منفرة وقعتُ عليها في غيرِ حاضرةٍ وعاصمة عربية".

ولكنه لا يتركُ تفاصيلَ كثيرةً من معالم عمان وأحيائها ودكاكينها ومقاهيها وعاداتها تمرُّ من أمام ناظريه دون أن يلتقطها قلمُه بلغة عربية خاصة به وصارتْ من ملامح إبداعه يحس فيها القارىءُ المطلعُ طرافةَ وسخريةَ الجاحظَ من بخلائه، وبديعَ الحريري وسجعَه في مقاماته، وفخامةَ القلقشندي في صبح الاعشى في صناعة الانشا، وسرديةَ ابن بطوطة الجغرافية في تحفة النظار، لكنها تطرحُ مضامينَ عصريةً للمدينة.

المدن كالذكريات فمنها ما يكون ثقيلَ الوطأة كالكوابيسَ أو خفيفاً جميلاً كالاحلام الهانئة، ومنها ما يخرجُ من الذاكرة كما دخلها دون أن يتركَ في لوحتها ولو كلمة، ومنها ما يستوطنُنا فيعيشُ معنا وكلَّ يوم يمضي يصبحُ كالنبيذ المعتق، الذي كلما طال أمدُه زادت قيمتُه وتعلقنا به أكثر. وقد اعتبر عبد الستار ناصر أن عمان قدرُهُ منذ أن جاءها مقيماً عام ١٩٩٩ "هل تراني أحببت عمان؟ كيف تمكنت من البقاء بين أسواقها وبيوتها وشوارعها وحاناتها وجبالها ومقاهيها ومكتباتها كلَّ هذا الوقت؟ سبعٌ وثمانون الفاً وستمائةُ ساعة وأنا بين أحضانها أشمُ عطرَها ويزدادُ أصدقائي فيها يوماً بعد يوم، أصحو وأنام على شهيقها وأشجارها، لا فرق عندي بين شارع السلط وشارع الرشيد، لا فرق بين مقهى السنترال ومقهى الشابندر".

في كتابات عبد الستار ناصر عن عمان هناك عنصر الغموض الذي يدفعك للبحث عن أسرارها وخفاياها وبواطن تاريخها، بل إنه يقفُ عاجزاً عن ادراك سبب هذا الحنين الغريب الى المدينة عندما تكونُ فيها وتشتاقُ اليها. وتصبحُ الذكريات العمانيةُ عنده أكثرَ من مجرد نوستالجيا الى سنوات العمر الماضية أو الى سعادة عاشها في أحضان المدينة، بل تصبحُ الذكريات جسوراً للتواصل بين بغداد وعمان، بين التاريخ والجغرافيا، وبين الماضي والحاضر وبين اندفاع الشباب وبين حكمة الكبر، كما يقدمها في تلك الثنائيات المتقابلة التي يرى فيها صوراً بغدادية في عمان ويرى في الوقت ذاته صوراً عمانية في بغداد. المكان في أدب عبد الستار مبهم غامض جميل لا يمنح نفسه لعاشقه بسهولة، لدرجة أنه قال "عشت في بغداد أكثر من نصف حياتي وما زالت تبدو مبهمة بالنسبة لي حتى اليوم". ولكنه عاشقٌ متمرسٌ مثابرٌ بلا كلل في التعرف على حياة المدينة، وسبر غموضها وتعدد حالاتها التي تعكس على حالات النفسية. يقول: "عمان يتبدل ثوبها في كل فصل حتى لتظن أنها ليست تلك السيدة التي جاءتك في الصيف أو الشتاء".

حين تحدثت الاديبة والروائية العراقية لطفية الدليمي في حفل توقيع كتابها "يوميات المدن" في رابطة الكتاب الاردنيين، فقد قالت كلاماً مؤثراً عن عمان. ولكي لا يبدو الامرُ نوعاً من المبالغة والمجاملات عند عقد المقارنة

مع باريس التي كانت في فترة من الاوقات محج المثقفين والمنفيين واللاجئين السياسيين العرب، فقد طرحتْ مسبقاً في كتابها الاسئلةَ التي يمكن أن تردَ الى أذهان مستمعيها وتنطوي على عدم التصديق أوالتكذيب أو الاتهام بالجنون. ألقت هذه التساؤلات والشكوكَ على ذاتها فقالت: "أمجنونة أنت؟ أواعيةٌ أنت لما تقولين؟ تقايضين باريس بعمّان؟ وتجيب: "أتظنون أنها مقايضة بشرية؟ ألا يخطر لكم أنه خيار روحي يقوم على الزهد بالمباهج؟ وتحدثتْ بمرارةٍ وبشيء من التفصيل عن البرودة الباريسية الخطرة، عن بلاد تموت من البرد حيتانها كما قال الطيب صالح، حيث لا أحد يهتم بك اذا لم تكن منتميا لاحزاب أو منظمات دولية تساندك. وذكرت أيضا في حوار أجراه الزميل الاديب جعفر العقيلي أنها عانت الامرين من فقدان الامن وانتشار الجرائم والسرقة التي كانت هي نفسُها احدى ضحاياها على أيدي عصابات كانت تملأ الحي الذي سكنت فيه من غير أن تدري: "لقد اشبعوني رعبا وأذى وجراحاً ومنحوني يقينا جازماً أن لا مكان لي في هذه المدن ذات قلوب الحجر". وبأسلوب التضادات والثنائيات الذي توظفه كثيرا في كتابها ومحاورة الذات ومواجهتها بالاسئلة المصيرية عن الامن والخوف، والاحساسِ بفقدان الهوية واستعادتها، وايقاع الحياة الالي السريعِ ورتابةِ المشهد البطيء الذي يمتليءُ حرارةً انسانية، لا تترك لطفية الدليمي مجالا للشك أن لعمان بورودها وياسمينها ومطرها وكلماتها الدافئة حباً خاصاً في قلبها وقد أعادت لها الروحَ بعد أن كادت تختنقُ في محنة التشرد والنفي بين عواصم العالم ومدنه.

ولاحظتُ أن لطفية الدليمي استخدمت مرة أخرى قصةَ الاسطورةِ العمونية في اقامةِ وشائج حبٍ وأواصرِ قربى بين ربات الاساطير السومرية اينانا سومر ربةِ الخصبِ والجمال ونيسابا ربةِ المعرفةِ والكتابةِ السومرية وبين ربة عمون، واذا كان السوداني قد جذبه قاع المدينة بزواياه وأسواقه الشعبية وأدراجه وحاناته، فإن لطفية الدليمي قد جذبها مطرُ عمان وقهوتُها ورائحةُ أشجارها وترابُها المندّى بالزهر في أحيائها الغربية.

عمان في عيون لطفية الدليمي مدينةٌ عذبةٌ وسط مرارةِ المدن المبتلاة. وهي الحانية والشافية من متلازمةِ النفي والغربةِ والعذاب. تبدو في نظرها مصدرَ حنانٍ أسطوري بعد سنوات من الترحال والغربة والخوف من الوحدة. ووجدتْ فيها شيئاً آخرَ غيرَ الاصدقاء والشوارع والمباني والاسواق، وهو فتوتها وانفتاحها على الافاق الانسانية والثقافية، فأقامت علاقةً مع مدينة لا تقوم على المقتنيات والماديات بل على البساطة. كتبت في يوميات المدن: "عودي الى شرق الشموس ورقص الفصول في سفوحها. مزقي فرمان اللجوء المذل وامسحي كدمات الجسد برحيق اعنابها وعالجي جرح التغرب بهبوب نسيمها الرائق فوق الضاحية أو في حي أم السماق أو في تلاع العلي، عودي الى دوار الحاووز وجالسي احلامك على مصطبة تعانقُ أغصانَ الليلك، أو استدعي الصحوَ بفنجان قهوةٍ فادحِ الشذا عند الفاروقي أو في (فيلا كافيه)."

أما الاديبة العراقية البريطانية أمل بورتر وفي حفل توقيع كتبها الثلاثة التي صدرت العام الماضي، والذي أقيم في قاعة المدينة في مبنى أمانة عمان الكبرى في رأس العين وحضره عدد من المثقفين والادباء الاردنيين والعراقيين، فقد ذكرت أن عمان جذبتها ووجدت فيها مدينة فتية وعاصمة حديثة نسبياً. ولكنها تضجُّ بحراكٍ ثقافي أكبرِ من عمرها.

يتكررُ توظيفُ عمان في الكتابات العراقية بين ثنائية صورة المقر وصورة الممر. واذا كانت عمان كما قيل في فترة من الفترات رئةَ العراق ومنفذَه الى العالم الخارجي خلال

سنوات الحصار، فقد عكست بعض الاعمال هذه الصورة التي تصبح عمان فيها مجردَ محطةِ عبورٍ نحو الحرية، او الحلم أو الاغتراب أو الهروب من جحيم الداخل. في رواية "رقص على الماء" (أحلام وعرة) للكاتب العراقي المقيم في السويد محمود البياتي فإن عمان هي مجرد محطة لعبدو العراقي الذي سيحضر من السويد للزواج من بنت خاله التي ستحضر من بغداد، وكما تقول الرواية " انقاذاً لها من جحيم الحصار في العراق".

وفي روايته الاولى "حليب المارينز"، يقدم عواد علي عمان في صورة الممر أيضاً. سامر الاربعيني اللاجيء في مخيم رفحا للاجئين العراقيين يساعده صديق سعودي في الهرب من المخيم فيجد نفسه في الساحة الهاشمية في عمان، التي يبقى فيها ثلاثة اشهر متخفّياً يبحثُ عن مخرج الى الحرية والبحث عن علاج لضمور كليتيه. وأخيراً جاء المخرجُ عبر مزوّر مفلس للجوازات الذي استطاع من خلاله أن يحصل على فيزا الى قبرص، ومنها الى بيروت قبل أن يصل كندا محطته الاخيرة.

كما يتناول صورةَ المدينة في مشهد آخر من مشاهد عمان الممر. فساهر الشاب الفنان النّحات يرسلُ لأخيهِ الاكبر سامر مع أمه التي تأتي الى عمان منحوتةً صغيرةً لإمرأة يحط على رأسها طائرٌ رخمة ويشبك مخالبَه على وجهها، فيلتقيان في عمان، ثم لا يلبث أن يحمل سامر معه المنحوتة الى كندا، وهناك تعجب بها روزا العراقية التي انتهى بها المطاف مهاجرة أيضاً الى كندا فيهديها اياها كرد للجميل.

أما القاصةُ والروائية هدية حسين فانها تجعلُ من عمان مسرحاً لروايتها "ما بعد الحب" التي أصدرتها عام ٢٠٠٣، رغم أن تداعي الذكريات يعود بنا في كثيرٍ من الاحيان الى العراق لاستعادة ماضي الشخصيات وابرازِ مشاهد المعاناة في الوطن. وهي من الروايات القليلة التي تعطي عمان مساحةً كبيرة تتعدى مجردَ كونها مكانٌ حاضن للشخصيات والحدث. "ما بعد الحب" شخصياتها عراقية وأردنية، تربط بينهم علاقات مختلفة في أماكن متعددة من عمان. لم يعد أبطالها عراقيين وحسب، بل هناك شخوص أردنية رئيسة لها مشكلاتها وواقعها القاسي ومعاناتها النفسية التي تنجح الكاتبة أن تجعلها لا تقلُّ تشويقاً وتعاطفاً من القاريء معها مثل سميحة وأخيها الموسيقي الكفيف سامح. ولكن المدينة لم تعد مجرد ممرٍ نحو بوابة الحرية أو الهجرة أو الهروب، بل هي ممر ومقرٌ مفتوح على احتمالات متعددة في الوقت ذاته. تلتقي هدى الهاربة من العراق لخوفها من البطش لأنها قالت (لا) للزعيم بنادية في مصادفة غير متوقعة، وهما في خضم البحث عن ملابس قديمة. تنتظر هدى ونادية موافقة المفوضية على اللجوء الى دول أخرى، ولكن المسألة طويلة ويتكرر الرفض مرات عديدة، وهكذا تضطران للبقاء والتكيف مع الحياة الجديدة في عمان. واذا كانت الساحةُ الهاشمية هي مكان اللقاء عند عواد علي بصفتها المحطة الرئيسة التي ترتبط في أذهان الاردنيين والعرب بوسط المدينة، فانها في "ما بعد الحب" تصبح مجمع العبدلي المكتظ بالسيارات والناس وباعة الملابس المستعملة والمتسولين وباعة الخضار وأكشاك الاكل السريع. تبرز الرواية الصورة النمطية للمدينة في أذهان الكثيرين الذين تتكرر وتتشابه حكاياتهم ومآسيهم، والتي تلخصها الرواية في نقطتين: انها بوابة الهروب من الجحيم، وهي مدينة قاسية ليس بها فرص عمل للقادمين. تورد الرواية أسماء العديد من الاحياء والاماكن التي تجري فيها احداث الرواية في المكان الاردني، مثل جبل الحسين، وجبل عمان، والجندويل، وطلعة المصدار، ومقبرة سحاب، وسقف السيل، وغيرها. تبدو عمان في الرواية مكاناً بعيدا عن الرومانسية والبهجة كما هو الحال في يوميات لطفية الدليمي، بل تصبح فضاءً للمعاناة بصور عديدة مثل

ظروف السكن البائس وصعوبة التنقل والغلاء والاعمال الوضيعة التي تسبب الاحساس بالذل عندما تجبر الظروف هدى لتعملَ خادمة ترعى شؤون سامح الموسيقي الكفيف، لدرجة أن تقرأ له الصحف وتشاركه الاستماع الى موسيقاه، ولكنه يصبح مرآة لتجربة عميقة في النظر الى جوهر الاشياء والاحساس بأعماقها لا مظهرها. تبرز الرواية مسألةَ التحول في النظرة للمدينة وأهلها بعد صدمة المتاعب الاولى للقادم الجديد، حيث يبدأ في اكتشاف الطبيعة الحقيقية للناس التي تختفي تحت وطأة قسوة الحياة والتجارب المرة الماضية. "لقد استطاعت سميحة خلال فترة وجيزة أن تكسر في داخلي ذلك الحاجز النفسي ازاء الغرباء واطمئنت روحي الى التعرف اليها فبحت لها بمشكلتي.. أبدت تعاطفا معي.. كادت تدمع عيناي لفرط التأثر برقة هذه المرأة التي عرفت منها بعد ذلك أنها كرست حياتها لأخيها ولم تتزوج". يلاحظ أن الرواية في نصفها الثاني أخذت تركز على لسان الراوي على التأمل في تفاصيل الطقس والشوارع والحافلات والمباني ومقتنيات البيوت، وعلى ابراز الاحساس ببعض جوانب الجمال في المشهد من حولها.

في مشهدٍ مؤثر في ختام الرواية، وبعد أن تحصل هدى على الموافقة للهجرة الى أمريكا فإنها تحس كما لو أنها لا تستطيع ترك عمان، بل صارت متعلقة بها أكثر، وهكذا تتحول صورة عمان في نهاية الرواية من محطة ممر الى مقر. ولكنه مقر نفسي جمالي انساني أكثر منه مادياً، يهيمن على الذاكرة ويستوطن الروح ويسند الانسان في الغربة، وتصبح الاشياء مصدر سعادة لا نريد أن نتركها.. "تخفّفت أعماقي من ترسبات كثيرة وصار بامكاني نزع القناع في شوارع عمان والمشي على طبيعتي دون أوامر تضرب رأسي". ورغم استعدادها للسفر، الا أن عمان تتعلق بالذاكرة وتصبح مصدر فرح.. "الان بدأت أرى شوارع عمان بمحبة أكبر.. اشبع عيني بتفاصيلها.. املأ صدري بهوائها النقي. أحس بجلبة الناس في الاسواق التي كنت أهرب منها". وهكذا تصبح عمان الملاذ والمقر النفسي الآمن وبديل الوطن الجريح الذي ستحمله معها هدى الى امريكا. وتلخص تجربة عمان في نهاية الرواية بقولها "ها أنا اكتشفت أن الغربة التي عانيتها مجرد بروفة لأيام طويلة ستبدأ غداً".

أما الشاعر والروائي العراقي صموئيل شمعون صاحب موقع "كيكا" الثقافى على الانترنت ومؤسس مجلة "بانيبال" المختصة بترجمة الأدب العربى، والذي نشرت الصحف الاردنية مجموعته القصصية الأولى "اليقظة المتأخرة" عام١٩٧٩، فقد اتخذ من عمان مسرحا لجانب من أحداث روايته الأولى "عراقى فى باريس" كملاذ آمن بعد أن تعرض بطله صموئيل لمحاولات قتل واعتقال وتهديد في بيروت ودمشق. وبدا الامر كأنما يريدُ الكل قتله. في عمّان استقبله بائعُ الشاى المتجول ووجد عملاً فى الطباعة ومأوىً فى مكتب محام وروائى. ثم بدأ "صموئيل" بكتابة القصص القصيرة ونَشرها فى الصحافة الأردنية. لقد اراد بطل الرواية السفر الى امريكا لتحقيق حلمه فانتهى به المطاف منفياً في باريس.

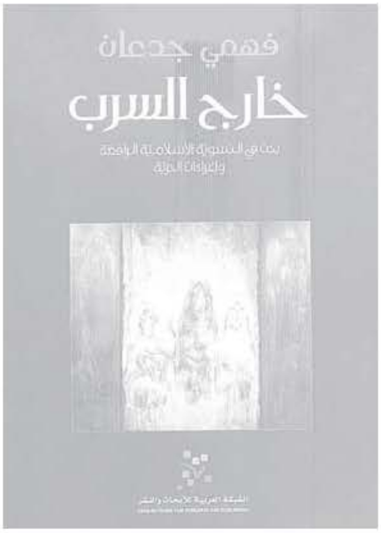
وفي الختام فقد أردتُ أن أقدمَ نماذجَ مختارةً من قراءاتي في الادب العراقي مع التركيز على الرواية على وجه الخصوص، والتي تمثل بعضَ جوانبِ اللوحةِ وليست كلَّها من الابداعات العراقية التي تبرز صورةَ المدينة في عيون الادباء العراقيين. والمعذرة ممن أعطى عمان بعضاً من قلمه وفاتني ذكره. ولعلني أطمح قريباً الى قراءة رواية عمان بصوت عراقي. فهل تبقى مجرد أمنية؟

خارج السرب

بحث في النسوية الإسلامية الرافضة وإغراءات الحرية

للدكتور فهمي جدعان

د. حنان إبراهيم



ليس من السهل أن تقوم تلميذة – وإن انقضى زمن لا بأس به على نعتها بالتلميذة – بدراسة كتاب، وتناوله بالتحليل والنقد، خاصة إذا كان هذا الكتاب من تأليف أستاذ، يتمتع بمكانة علمية وفكرية متميزة، كتلك التي يتمتع بها أستاذ الفلسفة المبدع وصاحب الرؤية التغييرية المستنيرة الشاملة الدكتور فهمي جدعان. إلا أن كتابه الأخير، "خارج السّرب: بحث في النسويّة الإسلاميّة الرافضة وإغراءات الحريّة"، حمل الكثير من الهموم والأفكار، والقضايا الحيوية، والملحة التي تهم الكثيرين من المنشغلين بالقضايا المعاصرة في العالم الإسلامي، وهي أيضاً في صلب اهتمامات كاتبة هذه الدراسة، والتي كان محور أطروحتها، لنيل شهادة الدكتوراة في الأدب المقارن والدراسات الثقافية، يدور حول الخطابات النسوية المعاصرة في الأعمال الأدبية، لروائيات عربيات وغربيات، وتقاطعات هذه التيارات ومقارباتها مع عدد من القضايا السياسية والدينية والاجتماعية.

إن مؤلف خارج السرب كان من السباقين في طرح موضوع النسوية الإسلامية الرافضة، بمختلف أبعاده المعرفية والوجودية والنفسية، بتفصيل ومنهجية، قد يتردد الكثيرون غيره من الكتّاب والمفكرين العرب في تمثلهما، أو الخوض فيهما خوفاً من الوقوع في الشبهات، وتجنباً لكثير من الإشكالات المحتملة. ولطالما اكتفى كثيرون من هؤلاء بالإشارة إلى النسويات الرافضات في سياقات بحثية وخطابية مختلفة، دون سبر أغوار كتاباتهن، أو التحليل

أكاديمية وباحثة من الأردن.

الدقيق لمواقفهن المعلنة، وغير المعلنة، والتي تلقى أصداء مدوية داعمة في العالم الغربي، أو فيما يوصف ببلاد الحريات.

يقدم «خارج السِّرب» في الفصل الأول عرضاً مفيداً لتيارات نسوية مختلفة في العالم الإسلامي، ليتابع بتركيز أكبر في الفصول اللاحقة تيار النسويّة الرافضة في «فضاء مدينة الإسلام الكونية المعاصرة»، والممثلة بكاتبات من العالم الإسلامي غير عربيات، من أمثال البنغالية تسليمة نسرين، والصومالية التي لا تقر بعروبتها أيان حرسي علي، والأوغندية إرشاد منجي، والقوقازية الأصل- الشركسية نجلاء كيليك. ويصرح المؤلف بأن الوقوف المفصل والمعمق على التيار الأخير كان بهدف إخراج «الآراء والأفكار، السديدة أو الزائفة، التي نلتقي بها في أعمال هؤلاء الكاتبات إلى دائرة الشفافية والضوء، لرؤيتها عياناً، وللتحقق من أصولها ودلالاتها ومسوغاتها، ومن قيمتها أيضاً.»١ ويرى المؤلف محقاً بأن هؤلاء الكاتبات تجاوزن بكل المعايير مفهوم النسوية التقليدية، لدى الإصلاحيين والإصلاحيات، بل وأيضاً «المنظور التأويلي» لما بعد الإصلاحية التقليدية، التي لم تأل جهداً في الحفاظ على النص الديني (القرآن الكريم)، تحديداً كمرجع أول له «هيبته وقيادته وعلوه»، وباسم الحرية الفكرية تنطلق هؤلاء الكاتبات الرافضات في موكب الحداثة، حيث يقعن في مفارقات جسيمة ما بين عصابية تصلب الأفكار والمواقف، من ناحية، وما يسمونه «بظاهرة الحرية»٢ من ناحية أخرى.

والمنهجية المعتمدة في الكتاب تستند إلى سرد السيرة الذاتية بشكل مقتضب، لكل من الكاتبات الرافضات، والوقوف عند أهم المحطات البارزة في مراحل حياتهن المختلفة، والتي يرى الكاتب أنها لعبت دوراً أساسياً في تشكيل ذات الكاتبة ،وتكوينها النفسي والوجداني، بدءاً من الطفولة إلى الوقت الحاضر. ومن ثم ينتقل إلى عرض أهم النتاجات الفكرية لهؤلاء الكاتبات (المكتوبة وغير المكتوبة)، ويتناولها بالتحليل والتفسير والنقد، لتحديد مساراتهن الفكرية والمعرفية، ولتفسير الأسباب الكامنة والمعلنة لما يطلق عليه المؤلف «الغضب غير المقدس الذي يستبد (بهؤلاء الكاتبات) ويدفعهن إلى الجنوح للعنف اللفظي، والعنف الوجداني في مقاربة المقدس الديني، والجنس الآخر.»٣

وفي مقدمة كتابه يطرح الدكتور جدعان كمّاً من الأسئلة الهامة والبليغة، للوقوف على أسباب الجنوح هذه، فهل هي على حد تعبيره:

النواة الصلبة – لكن المتشابهة – في (المجموع الفقهي النسائي) الإسلامي؟ أم هي إصابة في «العقل الوجداني» مبدؤها «صدمات الطفولة» و «خبرات الإساءة» المبكرة وسوء إدارتها التربوية؟ أم عسف الرجل نفسه والعطب القار في بنيته «البهيمية»، النفسية والأخلاقية؟ أم «الثورة على الأب» والنظام الأبوي؟ أم «الإمبريالية الثقافية العربية» و«إسلام الصحراء»؟ أم عقم الرؤية السلفية ومضاداتها للعقل ونفورها من الحرية؟ أم العزوف والانحراف عن «منهج إعادة قراءة النصوص الدينية وتأويلها»، والغفلة عن أن أشكال التفاوت واللامساواة، والاستبداد «الذكوري»، المعللة بظاهر (المجموع الفقهي النسائي)؟٤

وهذا الكم من الأسئلة الذي يطرحه الكاتب، هو في واقع الأمر أسئلة إخبارية، والإجابة عن كل واحد منها كما يتضح عند قراءة الكتاب كاملاً هو: «نعــــم». وتكتسب الأسئلة الموجهة أعلاه قيمة أخرى ليس فقط من

خلال تفسيرها لحالات الغضب التي تعتري هؤلاء النسوة، وإن كان الكاتب لا يرى دوماً وعلى سبيل الإطلاق في هذه التفسيرات تبريراً لهذا الغضب، وإنما لأن هذه الأسئلة، والإجابات عنها، ترتبط بأمور لا يمكن تجاهلها، تتمحور حول أزمة النهضة وخطابات الحداثة والتجديد والتقدم في العالم العربي والإسلامي. فهي أسئلة موصولة بقضايا المرأة بداية، إلا أنها تمس قضايا شمولية تكون أزمة الخطاب النسوي المعاصر إحدى وجوهها.

والفصل الأول من خارج السرب يعرض للنسوية الإسلامية، التي تجعل الإسلام المرجع القيمي لها، والمنطلق الأهم لخطابها. وهي تعتمد «إعادة قراءة» أو «تأويل» النصوص الدينية والتاريخ الإسلامي. كما أنها تسعى جاهدة إلى تطويرقراءة جديدة نسوية للإسلام، من خلال «الرجوع إلى القرآن نفسه وإعادة قراءته، ليتبين خطأ القراءة التقليدية «الذكورية» للقرآن، وعدم مشروعية استبعاد النساء من المجالات الدينية والعامة ومن فضاء الديمقراطية».٥ ولقد اعتمدت هؤلاء المفكرات في تأويلاتهن المناهج والآليات الخاصة بعلوم اللسانيات، والتاريخ، والتحليل الأدبي، وعلم الاجتماع، والأنثروبولجيا. وأكدن على ضرورة الكف عن اللجوء إلى الفهم الحرفي الظاهري للنص الديني، وعلى رد النص أو إعادة وضعه في سياقه التاريخي. وتتمثل هذه التيارات الإسلامية التأويلية بكتابات لـ فاطمة المرنيسي، وطارق رمضان، وأمينة ودود، وأسماء برلاس، ورفعت حسن وآخرين.

ويوضح مؤلف الكتاب بأن فاطمة المرنيسي طورت منهجية اعتمدت فيها على الإسلام وتاريخه كنقطة انطلاق، لإعادة قراءة السيرة النبوية في سياقها التاريخي والاجتماعي والسياسي، وكذلك حثت على إعادة مراجعة جميع الأحاديث، التي جاءت في المرأة وإبراز أدوار النساء في المجال العام في الماضي والحاضر، وبيان موقف الخليفة الثاني عمر بن الخطاب، والذي تصفه المتشدد، ومن بعده الفقهاء، لهذه الأدوار. وهنا يتبادر إلى الذهن سؤال هام حول في ما إذا كان الإسلاميون – وحتى المستنيرون منهم – يقبلون هذا الانتقاد الموجه إلى صانع دولة الإسلام والخليفة العادل؟

وأما طارق رمضان فيعنى بمسألة اندماج المسلمين في البيئات والثقافات الغربية، التي اختاروا أن يعيشوا فيها، والاحتفاظ في الوقت نفسه بعقائدهم وممارساتهم الدينية. وهو يسعى بجهد لأن يزيح الالتباس الحاصل ما بين الممارسات الثقافية، والمعمول بها باسم التقاليد من جهة، وبين المبادئ الإسلامية وروح العقيدة الحقة من جهة أخرى. وفي رؤياه الإصلاحية للمرأة يؤكد على ضرورة النظر للمرأة كذات إنسانية، وليس من منطلق الأدوار الموكولة إليها تقليدياً واجتماعياً، وبالتالي محاكمتها أخلاقياً انطلاقاً من مدى التزامها بهذه الأدوار.

والتيار النسوي الإصلاحي بمجمله ينتقد بشدة الموروث الثقافي الذكوري، ويحاول أن يزيل النقاب عن الممارسات الثقافية الظالمة للمرأة والمعمول بها باسم الدين، وأن يكشف أيضاً الدور الذي يلعبه هذا الموروث في تهميش المرأة والنيل من ذاتها البشرية. بل ويشدد على أهمية حضور المرأة في الفضاء العام. ورمضان يحرص في تعامله مع قضايا المرأة المسلمة على ألا تتلبس النسوية الإسلامية بالغربية جملة وتفصيلاً، وأن يكون لها خطابها المنسجم مع خصوصيتها الدينية.

ومن المدافعات المجتهدات عن المنهج التأويلي الإصلاحي للنسوية- كما يبين جدعان- النسوية أمينة ودود، وهي من أصول أفرو-أمريكية. وهي الأخرى تدعو

إلى القراءة التأويلية والعلمية للنصوص الدينية. ولقد كانت من الجرأة بمكان، بحيث أقدمت على إمامة الرجال والنساء في الصلاة في الثامن عشر من مايو ٢٠٠٥. وهي كذلك تدعو إلى حرية المرأة وحقها في تفسير النصوص الدينية» وانتزاع هذا الحق من من الفقهاء الذكوريين «وعدم التميز الجنسي بين الرجل والمرأة. وترى ودود بأن «المؤمن المسلم محايد جنسياً» «والتكامل مع الرجل وليس الصراع معه هو الغاية.»وهي تستند في فهمها)للجنوسة/ (Gender في المنهجية التأويلية المضادة إلى "المقاربة الذرية" وتعتمد القواعد الشاملة "للهدي الأخلاقي للقرآن،" آخذة بعين الاعتبار السياق الذي نزل فيه الوحي وجاءت فيه الألفاظ القرآنية متبعة (المنهج الهولستي/ Holistic approach).٦ وهي لا تعير أهمية خاصة للسنة، وترى أن القرآن هو الأصل، وتتلخص دعوتها بضرورة «قراءة القرآن بالقرآن نفسه» وتحليل الآية «أولاً، في سياقها؛ وثانياً، في سياق المناقشات المتعلقة بقضايا مماثلة في القرآن؛ وثالثاً، في ضوء اللغة المماثلة، والبنى الصرفية المستخدمة في القرآن، ورابعاً، في ضوء المبادئ العامة الموجهة للقرآن؛ وخامساً، من خلال سياق النظرة القرآنية الشاملة للعالم، التي تقوم على التوحيد والهدي والمسؤولية الفردية والأخلاقية».٧

ومن داعيات التيار التأويلي البارزات، كما يبين جدعان، الباكستانية أسماء برلاس. وفي جل كتاباتها تدعو برلاس إلى إقرار المساواة الجنسية، وتوضح كيف أن معاني القرآن تؤكد المساواة التامة بين الجنسين استناداً إلى الإطار العام لتعاليمه ، وتشدد على أنه لا يحق لأحد أن يحتكر تفسير الإسلام. وترى أن إبيستومولوجيا القرآن تفكك دعائم التفسيرات الأبوية، وتدعو إلى «مساواة مطلقة راديكالية» بين الجنسين. وهي تحلل وتفضح النزعات الذاتية والسياسية، في تفسير القرآن عبر العصور، وتوضح بأن قراءة الخطاب الإلهي تعتمد ثلاثة مبادئ: «التوحيد الإلهي والعدل والتنزيه»٨. وتستند في تفسيرها للقرآن الكريم على منهج «الشمولية النصية»، والذي يستدعي بالضرورة التحليل العقلي في التأويل، والنظر إلى النص القرآني كوحدة نصية.

أما الإسلامية التأويلية الأخيرة، التي يتحدث عنها جدعان في الفصل الأول من كتابه، فهي الباكستانية رفعت حسن، والتي تؤمن بأن «العقلية البطريركية قد حكمت التقاليد الإسلامية، منذ عصر مبكر من تاريخ الإسلام، وأن أصول الإسلام الماثلة في القرآن والحديث والسنة النبوية والفقه قد وجهت وفقاً لهذه العقلية، إذ تم فهم هذه الأصول وتفسيرها على أيدي «الرجال» المسلمين وحدهم، وأن هؤلاء الرجال قد احتكروا لأنفسهم تحديد الأحكام والأوضاع الأنطولوجية واللاهوتية والسوسيولوجية والإسكاتولوجية (الأخروية) للنساء المسلمات.»٩ وهي تنتقد سلبية النساء العربيات على مدى العصور وخضوعهن «للعقلية السلفية» وحبسهن في المجال الخاص. وتؤكد - كزميلاتها في التيار التأويلي - على أهمية العدالة والحرية والمساواة بين الجنسين، انبثاقاً من المبادئ الحقيقية لدين الإسلام. وهي تنتمي إلى تيار الإسلام «التقدمي أو الليبرالي»، وتعتمد المنهج التأويلي في قراءة النصوص القرآنية، وتفسير ما عنته الكلمات عند النزول. وتناقش رفعت حسن القول إن المرأة «مشتقة» من الرجل إذ «لا أثر له في القرآن الكريم وأنه جاء من (سفر التكوين)، أما (آدم) في القرآن فيمثل «البشرية»، لا شخصاً ذكراً بعينه. ثم إن القرآن لا يذكر (حواء) أبدا،»١٠ وأن الاثنين خلقا من نفس واحدة وأن القرآن يصور المرأة والرجل مخلوقين متساويين. وتبين بأن

الأصوات اليهودية والمسيحية والهلنستية والتقاليد البدوية ما قبل الإسلام تتردد في كثير من الأحاديث التي تنسب للرسول.

وعموماً فإن الدكتور جدعان يظهر إعجاباً واضحاً بالتيار التأويلي والمنهجيات التي يعتمدها، ويؤكد على أهمية إنجازات العاملات والعاملين به، وكيف أن من شأن هذه الإنجازات أن تحدث تغيرات إيجابية، في أسلوب التعامل مع رفع الظلم الواقع على المرأة المسلمة تحت مسميات مختلفة، كالخصوصية الثقافية والتقاليد والدين. ويحرص مؤلف خارج السرب على الثناء على هذه المنهجية التي – على نقيض التيار النسوي الرافض – تولي عناية للمقدس، وتضع القرآن الكريم المرجعية الأولى لها. بل يرى في التأويلية الأداة المناسبة، التي يمكن تفعيلها لصد المد السلفي والإقصاء الفكري، الذي يمارسه هذا المد في فرض أفكاره، سواء الخاصة بالمرأة، أو بغيرها من القضايا المتصلة بالتقدم والنهضة، وفي مصادرة أفكار الآخرين بصفته المالك الأوحد «للحقيقة المطلقة».

ومما قد يؤخذ على هذا التيار وعلى مؤيديه محاذير لا تصدر حصراً من فئات متشددة، بل ومن قبل إسلاميين مستنيرين أنفسهم، ومن ضمنهم فئات من التأويليين. ومن ضمن المحاذير إسقاطه في كثير من الأحيان للحديث الشريف جملة وتفصيلاً كمرجع تشريعي ثان بعد القرآن الكريم. فإذا استثنينا المرنيسي، لا نسمع من بين أصوات النسويات التأويليات من تقول بأن هناك ضرورة للبحث في الحديث كمصدر تشريعي، هذا مع الإقرار بأن هناك كماً هائلاً من الأحاديث الضعيفة التي يستوجب التعامل معها بحذر، بل وعدم الأخذ بها خاصة ما يتعارض منها مع روح العقيدة ومبادئها. وهذا النوع من الإسقاط المطلق للحديث قد يؤثر سلباً على تعزيز «مصداقية» جمعية لهذا التيار، وتأسيس قاعدة واسعة له، تمهد لإنجاز مكتسبات حقيقية لصالح المرأة المسلمة وليس فقط مكاسب نظرية. وتتعاظم أهمية أثر هذا الإسقاط إذا أخذنا بعين الاعتبار موقف النساء المسلمات أنفسهن من هذا الاستثناء، والذي قد قد يقودهن إلى رفض مجمل دعوات هذا التيار في توجهاته وجهوده نحو تحرير المرأة، والنظر إليه هو الآخر على أنه خطاب نخبوي واستثنائي في دعواته لا يخلو من الغلو والاستفزاز.

وفي الفصل الثاني بعنوان «مرافعة امرأة غاضبة» يقدم المؤلف وجهاً لتيار نسوي آخر وجد مناخاً مواتياً لنموه وتجليه في الغرب حيث «يد الحرية تطال هنا كل الحقول: العقيدية، والاقتصادية، والاجتماعية، والأخلاقية، والنفسية، والوجودية.»١١ وتسليمة نسرين البنغالية هي إحدى دعاته وكانت مع غيرها من النسويات المسلمات قد أفصحت «عن خروجهن عن الإسلام.» ويرى الكاتب أنه مع هذا الخروج؛

فإن مصطلح النسوية الإسلامية يظل عالقا بهن من جهة واحدة على الأقل، هي أنهن جميعاً يصحن بأنهن يردن «إصلاح الإسلام» الذي يعني في بعض الحالات الأخذ بعلمانية صريحة، بينما يعني في حالات أخرى رفض الأساس الميتافيزيقي أو اللاهوتي، الذي يقوم عليه دين الإسلام نفسه، وهو الأساس الذي لا يكون أحد مسلماً على وجه الحق دون الإقرار به.١٢

انطلاقاً من تجارب الطفولة، استنتجت تسليمة نسرين من «أن الله لا يستجيب لرغبات البشر ... وأن «عالم العقل» و«العلم» أحق بأن يتبع... انتقدت الحجاب وعبرت عن شكوكها في عدد من الأمور العقيدية ودعمها المطلق لسليمان رشدي، وشجبت في كتابها العار اضطهاد الأقلية

الهندوسية في بنغلادش من قبل المجتمع والجماعات الدينية الإسلامية.»١٣ كما دافعت فيه بشراسة واضحة عن العلمانية. أغضبها وضع المرأة في المجتمعات المسلمة، وأعلنت بأن «اللغة الغاضبة هي التي تليق بامرأة غاضبة».١٤ وترى نسرين بأن الدين مسؤول عن معاناة المرأة، وتضيف بالقول: «ولدت الحركة النسائية في القرن السابع عشر، وكان لها أثر ما في أوروبا الغربية. لكن النساء في آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية مضطهدات — اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً — إلى درجة أن تحريرهن سيكون مستحيلاً بدون تغيير جذري لبنى المجتمع والدولة، وبدون تحطيم قيود الدين.»١٥ وعلى ما يبدو فإننا نشهد هنا مقارنة فظة ما بين نساء العالم «المتحضر» ونساء العالم «الثاني» و«الثالث» تعكس فهما سطحياً ومبسطاً لمفهوم - أو بالأحرى لمفاهيم — التحرر وسياقاته التاريخية والسياسية المختلفة، بل وجهلاً لا يستهان به بتجربة المرأة الغربية وحقيقة معاناتها لتحقيق مكتسباتها، وإصراراً بأن «الدين على وجه الخصوص هو الذي ألحق بهن أعظم الإساءات»١٦، بما هو حكم جارف ونتاج خلط لايستهان به بين ما يمارس باسم الدين والدين نفسه.

وتشجب تسليمة نسرين الكثيرمن الممارسات الخاطئة التي تمارس ضد المرأة، وتدين الدين دون أن تبحث في العمق عن حقيقة هذه الممارسات، وفيما إذا كانت من الدين بشيء؛ فهي تخلط المواضيع بأسلوب ينم عن حقد دفين على الدين يكشف الكاتب دوافعه، ويقتفي آثاره في طفولة معذبة وأسرة مقسمة بين سطوة الأب وخنوع الأم. وتدين المجتمع الذي يطلب من المرأة أن تحافظ على بكارتها، ولكن لا يطلب ذلك من الرجل، غير مدركة — أو قد لا تريد أن تدرك — بأن الآيات القرآنية في هذا الشأن لا تحتمل اللبس. ففي حين يلام المجتمع على مثل هذه التناقضات؛ فإن الإسلام لا يفرق بين الذكر والأنثى في الحكم على فعل الزنا. وهي حين تصرح بأن «كل الأديان معادية للنساء عداءً شديداً»، تغفل بأن هناك من سمعها شخصياً (ومنهم كاتبة هذه المقالة) وهي تقدم في ألمانيا شهادة تفاضلية بين دين وآخر.١٧ ويبين جدعان احتفالية الغرب بهذه الكاتبة والحماية التي منحت لها، لقاء رفضها مقدسها، وإطلاق صوتها عالياً في فضاء الغرب، تعبيراً عن ثورتها ضد شعبها وبلدها وكل ما يربطها بماضيها.

في الفصل الثالث، بعنوان «قفص العذارى»، نتعرف إلى الرافضة الثانية وهي أيان حرسي علي الصومالية، والتي كانت قد أفادت عام ٢٠٠١ بأنها «'هجرت الله' ودخلت في «الإلحاد» ملتحقة بنادي «المفكرين الأحرار»: سلمان رشدي، وتسليمة نسرين، ونصر حامد أبو زيد.»١٨ وهي لا تتردد بالمجاهرة بارتكابها المعاصي، وتستبدل، كما يوضح جدعان، الإسلام بسبينوزا وبرتراند رسل وفريدريك فون هايك وغيرهم. وهي تسعى لأن «تكون فولتير الإسلام» وأن تستفز بأقوالها المسلمين والمسلمات وأن تتملق الغرب، ونجحت في أن تكون عضواً في البرلمان الهولندي. وعلى عكس الكثيرين من كتاب الغرب ونسويات ما بعد الحداثة، كانت تزدري التعددية الثقافية وتدعو إلى الاندماج الكامل مع المجتمع الهولندي. وأوضح جدعان كيف أنها قدمت فيلماً مستفزاً من إخراج ثيو فان غوغ كلفه حياته. وكان هدفها من الفيلم أن تنقد بالصوت والصورة كتاب المسلمين المقدس ليعي «المسلمون حقيقة الألم الذي يسببه القرآن للنساء.»١٩ وكانت عنيفة لفظياً ومستفزة معنوياً. ويرى المؤلف بأن كتاباتها في مجملها تعكس فهماً سطحياً لما تقرأه من فلاسفة أمثال جون ستوارت مل وكارل بوبر وبرتراند رسل. «والحقيقة أنها لم تكن تقوم بعملية تأويل للقرآن على الإطلاق، وإنما كانت تقوم بعملية نقد راديكالي

معزز بجملة من المقالات والمقابلات التي تفصح عن «عقل وجداني» خارق لكل حدود.»٢٠ وهي تنظر إلى القرآن كما تنظر إلى وثيقة تاريخية. ويصف الكاتب كيف أنها الآن مهددة في كل لحظة، ورهينة الحراسة المشددة، وتذهب إلى أي مكان بالخفاء لدرجة أن ضاقت بها الحكومة الهولندية، ورتبت خروجها إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث رحب بها ترحيباً غير عادي مجموعة من المحافظين الجدد واليمينيين ورعاها معهد المشروع الأمريكي.

كانت تزعم بأن الثقافة الإسلامية ودين الإسلام وأخلاقه هي الأصل في تخلف عالم الإسلام، وفي تجاوز الغرب له وتفوقه عليه، متناسية أو متجاهلة بأن هذا الغرب وازدواجية معاييره الأخلاقية، والحروب المدمرة التي يشنها على أراضي المسلمين، تحت مظلة من التبريرات الزائفة والواهية، هي المسؤولة إلى حد كبير عن الكثير من الأزمات والمآسي التي يتعرض لها المسلمون، إضافة إلى مسؤوليتها عن تردي أوضاعهم، بل وتفاقم أشكال من التعصب لحماية هوية يهددها غرب حر في موطنه، وشرس ومستبد على أراضي الغير.

وترى أيان حرسي علي بأن الأخلاق الجنسية الإسلامية هي المسؤولة عن تخلف الإسلام والمسلمين. وهي تستند عموما في «نسويتها» إلى كيل أنواع المديح إلى الغرب الذي يعطي الحرية المطلقة ويسمح بالتعبير «الحر» لتحرره من أي سلطة دنيوية أو أخروية. (وهنا نتساءل فيما إن كان ممكناً منح حدود الحرية ذاتها لمن ينتقد دولة إسرائيل أو حتى يشكك في عدد من معتقدات الصهاينة الإرهابية وتاريخهم «الأليم»). وتقول بنسبية القرآن وبضرورة التعامل معه كنص «دنيوي» فحسب، وتشجب الإعلام في العالم الإسلامي لحظره الفكر النقدي. وتعبر عن كل هذا بأسلوب حاد واستفزازي وغاضب يفتقر إلى العقلانية واحترام معتقد الغير. وهي تشدد على أن الدين يناقض العلم، وتدعو إلى علمانية المجتمع والدولة، ويبين المؤلف مدى تمحور ذاتها حول «الأنا الفردي» «والجماعة المتفردنة». وتدّعي بأن الشخص الحر المستقل بنظرها هو «المبدأ والمنتهى.»٢١ وما تتحدث به في مناسبات مختلفة، يعكس حقداً كبيراً على العقيدة العذرية.

ويفضح مؤلف خارج السرب كذب اعتناقها العقلانية، وهي أبعد ماتكون عن ذلك، فحقدها وغضبها هو«الأرجح صدى لوجدان مثقل بوطأة القطيعة مع الجذور وفقدان الهوية، متطلع إلى الاستحواذ على هوية جديدة.»٢٢ وتشدد على أن «نقد الإسلام لايمكن أن يأتي إلا من مسلمي الغرب لأن الغرب وحده هو الذي يقدم سياقاً للحرية»٢٣. كما أنها تساند المثلية الجنسية، وتدّعي بأن هناك قراءة واحدة للإسلام هي الوهابية السلفية. وهي تتقن فن الكذب حين تصر على أن تجربتها الذاتية ومعاناتها لم تؤثر على سلامة أدلتها وموضوعية خطابها ٢٤.

لا بد من التنويه هنا أن جدعان يتبع نهجاً تحليلياً نفسياً غاية في الدقة والعمق في دراسة الأبعاد المختلفة لشخصية أيان حرسي علي، وبيان زيف ادعاءاتها، والكم الهائل من التناقضات المتأصلة في أفكارها وشخصيتها، كما تكشفها خطاباتها ومواقفها. ويصفها بأنها تجسيد لـ «الأنا الفردي،» وأن انتهازيتها وعشقها لكسب رضا الغرب جعلتاها تتجرأ جرأة غير مشهودة على الرسول والإسلام.

وفي الفصل الرابع بعنوان «تلفزيون شاذ»..و«اجتهاد» «مسلمة حرة» يُفتح الستار على رافضة أخرى هي إرشاد منجي من أوغندا، ترى في ذاتها مسلمة حرة، إلا أنها

لا يمكن بحال من الأحوال أن تنضوي تحت مظلة التيار التأويلي، وإن كانت لا تنفث سم الكراهية في المقدس كما فعلت كل من تسليمة نسرين وأيان حرسي علي.

تؤمن منجي بأن»إصلاحاً ليبرالياً إسلامياً« ممكن الحدوث، وتحتل قضايا حقوق الإنسان القدر الأكبر من رسالتها الإصلاحية، وتحرص على «مغازلة الأوساط اليهودية في أمريكا الشمالية»٢٥. ويشير جدعان إلى العنف النقدي الذي توجهه لما سماه جابر عصفور «بإسلام الصحراء»، وللإمبريالية الثقافية العربية، مقابل الثناء التي تكيله «للديمقراطية الإسرائيلية» بالرغم من واقع الاحتلال والإرهاب الإسرائيلي وزيف هذه الديمقراطية . «وليس ببعيد أن يكون لديانة رئيسها المباشر في القناة التي كانت تعمل محررة فيها أثر ظاهر في هذا الانحياز»٢٦. ولقد كانت مثلية، وكانت تصرح بذلك، وعملت في تلفزيون شاذ. وتصف نفسها بأنها مسلمة عصرية وتعمل على التوفيق ما بين المثلية والإسلام محتجة بأنه «جاء في القرآن أن التنوع هبة مباركة للطبيعة»٢٧. إلا أن أحداث ١١ سبتمبر جعلتها هي الأخرى مسلمة رافضة.

ويوضح جدعان بأن لمشروعها الإصلاحي الإسلامي الليبرالي وجهين: الأول «نقدي راديكالي ، والثاني بنائي تأسيسي تسميه عملية اجتهادية.» و تقول بأن «رأسمالية ذات مشاركة نسوية ترعى جانب الله، يمكن أن تكون الوسيلة للمضي في الإصلاح الليبرالي للإسلام»٢٨ . وتؤكد أن القرآن يمنح المرأة حق المشاركة الاقتصادية، وأن الأصولية تعطل الإصلاح والاستقلال الذاتي. وهي هنا تفارق على نحو تام قرينتها في النسوية الرافضة تسليمة نسرين. إلا أنها تتساءل: «هل يجب على البلدان الإسلامية أن تقلد النماذج اليهودية – المسيحية من أن أجل أن تصبح إنسانية؟»٢٩ وسؤالها ينم عن جهل ليس فقط بالفكر الإسلامي ومبادئ العقيدة الإسلامية بل و بالنصوص الدينية لهاتين الديانتين السماويتين و بما يتعلق بالمرأة تحديداً. ولكنها ترى وعلى النقيض من تسليمة نسرين بأن «جل القيم الكبرى التي استلهمها عظماء العصر – كالعدالة والتسامح والمقاومة اللاعنيفة والحرية ونبذ التمييز العنصري.. قد جاءت من الديانات»٣٠. وتفسيرها للقرآن يقودها إلى: «١) أن الله وحده يعلم حقيقة كل شئ علم اليقين. ٢) أن الله وحده يحاسب غير المؤمنين، وهو وحده الذي يعرف كيف يمكن التوفيق بين «الاختلافات» (التناقضات) في النصوص؛ ٣) إن إنسايتنا تجعلنا أحراراً في التعامل مع مشيئة الله، دون قسر على اتباع نهج مفروض»٣١. وهي تدين الوهابية وترى أن المسلمين غير العرب، بل ومسلمي الغرب الذين يتمتعون بالحريات المدنية، هم الأكثر قدرة على التحاور مع الغرب وليس إسلام البداوة، غير مدركة بذلك واقع التنوع في الخطابات الإسلامية وعمق الكثير من مداركها في العالم العربي الإسلامي.

«العروس الغريبة والأنا الطاردة» هو عنوان الفصل الخمس لـ خارج السرب. وفيه يتعرف القارئ إلى نجلاء كيليك القوقازية الأصل. تمردت كيليك على عائلتها المهاجرة إلى ألمانيا، وكان هاجسها، كما يوضح المؤلف، «الحرية المطلقة المستبدة، التي لا حدود لها.» تعقد كيليك مقارنة فظة ما بين المسيح وما يدعو إليه من قيم، من جهة، والقرآن وما يدعو إليه من جهة أخرى، لصالح المسيح. رؤيتها فردانية على نحو واضح، تشكل الأنا الحرة فيها قوة طاردة للنحن الجمعي، وتصرح أن قادتها الروحيين اثنان: ماكس فيبر والمسيح٣٢. علماً أنها لم تعتنق المسيحية، وعلى ما يبدو فإن حديثها كان مجاملة للأوساط الألمانية المسيحية، ومحاولة منها للاندماج في المجتمع الألماني.

وكيليك باحثة في العلوم الاجتماعية، ترمي إلى كسر قيود الذل والعبودية التي تحيط بحياة المهاجرين والمهاجرات المسلمين – الأتراك في الغرب. وكان همها، بالإضافة إلى الاندماج، محاربة الزواج المرتب للنسوة التركيات اللواتي زوجتهن أسرهن في ألمانيا زيجات مدبرة مقابل مبالغ من المال، وفضح المعاناة التي تلقاها النساء على أيدي أزواج يعاملونهن معاملة الرقيق؛ لذا فهي ترى في محاربة التقاليد والثورة على القيم الإسلامية سبيلاً للتحرر والاندماج الكامل مع المجتمعات الغربية، دون الالتفات إلى الخصوصيات الثقافية لهؤلاء المهاجرين٣٣. وهي لا توجه خطابها «الإصلاحي» إلى الأتراك «المستنيرين» الذين لحقوا ركب الحداثة، وإنما إلى فئات لا تزال تحتكم إلى الدين والتقاليد، ولا تعي مفاهيم الديمقراطية أو حقوق الإنسان. بل إنها تحمل على الديمقراطيين الألمان الذين يرون الحجاب حرية شخصية وخصوصية ثقافية. ولقد اعتمدت القراءة السلفية للنص ولم تتعامل مع أي قراءات أخرى. ويؤكد جدعان بأن «أناها» الاستبدادية هي التي جعلتها تنظر إلى والدها الذي كان يجتهد في إعالة الأسرة، سلطة معادية وقوة قامعة، غير مدركة معاناته أيضاً كمهاجر في مجتمع غريب. وفي أكثر من موقف لها نجد خلطاً واضحاً بين الممارسات الثقافية والإسلام. وحين يخفق المهاجر في الاندماج، نجدها وقد غضت النظر عن قسوة البلد المهاجر إليه، محملة المهاجر نفسه المسؤولية كاملة في هذا الإخفاق.

في الفصل الأخير من خارج السرب والذي يحمل عنوان «معركة التنوير»، يذكر جدعان كيف أن «فضاءات الغرب الإنسانية أتاحت للنساء الرافضات محاورة المقدس...وأن الحرية التي ينعم بها الغربيون...تأذن لهن بأن يقلن ما لا يمكن لهن قوله لو أنهن كن أو بقين «داخل السرب»٣٤.

(ولكن كما ذكرت سابقا فإن هذا الغرب لا يمكن تبرئته سياسياً، وهو غرب اختياري ومزاجي في منحه للحريات، بل ويسعده ويساعده بتحقق مآربه الخفية والمعلنة في صراع القوة أن ينوب عنه أناس من العالم الإسلامي للقيام بعمليات نقد الإسلام وبث كراهيته في النفوس.)

قد يعتبر هذا الفصل من أكثر فصول الكتاب إشكالية وحساسية وخطورة؛ ذلك أن ما يقدمه الكاتب من سرد «لمواطن خلل» أدت إلى بروز ونمو التيارات النسوية الرافضة، يظهر أن جملة من الممارسات الثقافية المجحفة بحق المرأة، كان لها دورها الكبير في ترسيخ دونيتها، والحيلولة دون رفع الظلم عنها، وهو ما كان بإمكان الكاتب أن يقدمه على نحو منفصل عما ورد من أحكام ومحرمات في النص القرآني الكريم؛ فقط كي لا يُفهم من هذا الدمج بأن الاثنين يتساويان في مسؤوليتهما عن هذا الخلل. وحبذا لو علا صوت الكاتب في هذه الصفحات بالذات، ليرسم حدوداً فارقة ما بين الممارسات الثقافية المجحفة بحق المرأة في المجتمعات الإسلامية عموماً والتي تكرر ذكرها مراراً في الكتاب، وتلك الأحكام القرآنية الواضحة. لعلي هنا أتجاوز هذا المطلب إلى أبعد منه، إذ كنت أتوقع حديثاً عن تأويلات محتملة لبعض ما ورد من أحكام في هذا الفصل، فكثير منها لا يكون أمراً نافذاً بعيداً عن سياقات وشروط مرجعية ودينية خاصة. ومثل هذا يقع أصلاً ضمن التيار التأويلي المستنير، الذي يوليه جدعان اهتماماً خاصاً ويرى فيه حلولاً لكثير من الإشكالات والأزمات المعاصرة.

وفي فصل «معركة التنوير» يبرز موقف الكاتب بوضوح من هؤلاء النسوة الرافضة، ومن تعرضهن الشرس للمقدس؛ فما يقدمه في هذا السياق يكشف أن ما وقع عليهن من «إساءات أو صدمات فيزيقية أو نفسية أو

جنسية، أو غير ذلك» ولَّد لديهن مزاجاً «حساساً» أو «شديد الحساسية» الأمر الذي لا يرى فيه جدعان مبرراً لغضب جارف وجارح استولى عليهن، فما انبثق عنه هو «طغيان في الانفعالات وخلل في العلاقة بالعالم الخارجي وبالآخرين، واستبداد للذاتي بالموضوعي، وبكلمة: «إصابة» في العقل الوجداني»٣٥. بل يضيف:

كان التوسل بالعنف اللغوي أو الاستفزاز المر أو السخرية الجارحة من أجل الدفاع عن حقوق النساء المسلمات نهجاً غير سديد منذ البداية. لا شك في أنه يبعث ضرباً من الراحة و«التطهير» في نفوس نسويات الرفض، لكنه أيضاً يشخص بما هو آلية من آليات الثأر والانتقام والاستفزاز والإيذاء والإساءة التي لا تشجع أبناء الإسلام وبناته على قبول الإصلاح الذي تنشده هؤلاء النسويات.٣٦.

ويرى الكاتب ان آليات الرفض والتنكيل لهؤلاء النسويات «تبعث على النفور من مجمل الخطاب الذي أرسلنه»٣٧. وهو محق في ذلك؛ فهذا النوع من الاستفزاز اللغوي والوجداني، وازدراء معتقدات الغير، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يخدم قضايا المرأة المسلمة، بقدر ما سيولد ردود فعل متطرفة، قد يكون مآلها رفضاً بالاعتراف أن للمرأة أصلاً قضية أو قضايا في المجتمعات المسلمة، فتكون هي الخاسر الأكبر. ومع أن الكاتب يرى أيضاً بأن إرشاد منجي هي الوحيدة التي حققت توازناً في مشروعها النسوي مع أن أدلتها كانت قاصرة في التسويغ دينياً لبعض قناعاتها وممارساتها، فإنه لا بد من التنويه بأن هذا القصور بالنسبة لعموم النساء المسلمات غير مقبول، ومن شأنه أن يجهض أي جهود إصلاحية توجه لصالح النساء المسلمات. وفيما يثني جدعان على عدد من المنجزات للنسوة خارج السرب، إلا أنه حريص على أن يُذكّر في سياقات مختلفة من الكتاب، بأن الضرر الذي يتأتى عن لغة الاستفزاز والتحقير هذه يفوق بكثير ما تجنيه المرأة المسلمة من هذه المنجزات.

ومن الانتقادات الجوهرية التي يوجهها جدعان إلى النسويات الرافضة، قصورهن عن الإدراك بأن الإسلام ليس هو المذهب الوهابي حصراً، وأنه منذ فجر الإسلام إلى زمننا الحاضر، ما زالت تنبثق تيارات إسلامية متعددة تراوحت ما بين السلفية، والليبرالية، والمحافظة وغيرها، تتقارب حيناً وتتقاطع حيناً آخر. كما ينتقد نظرتهن السطحية للإسلام واختزالهن له بقضايا جنسية حصراً، متجاهلين بذلك غزارة الكم المعرفي وعمق الحراك الفكري الذي ارتبط بالعلوم والفلسفة الإسلامية عبر الأزمنة. وقدرة الكاتب التحليلية تظهر بامتياز عندما يكشف ادعاءات الرافضات بأنهن من دعاة الفكر التنويري الإنساني العلماني، قائلا بأنه «حتى يكون امرؤ ما تنويرياً فإنه يتعين عليه، عندهن، أن يكون «زنديقا»!»٣٨ فقراءة الكاتب لهؤلاء الكاتبات على مستويات مختلفة سواء كانت نفسية أو نصية، تكشف للقارئ بأنهن هن الأخريات وقعن في شباك إنتاج خطاب إقصائي ومستفز وصدامي أبعد ما يكون عن النهج الإصلاحي، بل ولا يقل راديكالية وعنفاً وفظاظة وانغلاقاً عن الخطاب الإسلامي الراديكالي الذي ينتقدنه.

وينهي المفكر الدكتور جدعان كتابه بالتأكيد على أن الإصلاح الحقيقي يجب أن يأخذ بعين الاعتبار تعزيز منهج القراءة التأويلية، ومراجعة المجموع الفقهي النسائي، وتحرير العقل الإسلامي من الإمبريالية الثقافية العربية، والاستماع إلى الأصوات المسلمة من خارج العالم العربي، ومواجهة العقل الوجداني المستفز بالعقل المعرفي وليس

بآليات التكفير والإقصاء، وتنمية عقول إسلامية مستنيرة غير طاردة للآخر المغاير، ويذكّر بأن ما يمس النساء في عالم الإسلام غير العربي قد يصيب النساء في العالم العربي.

الكتاب معني أساسا بمن هن «خارج السرب» وليس بمن هن في داخله أو يحلقن حوله، فالكتب العربية والغربية التي تتناول النسوية العربية أو الإسلامية كثيرة، ولا أظن أنه في سياق الكتاب، نحتاج لأكثر مما ذكر حول تيارات أخرى نسوية متمثلة بأعمال فاطمة المرنيسي، وأسماء برلاس ، ورفعت حسن، وآمنة ودود، وليلى أحمد، وطارق رمضان (كما أراد فاروق الوادي في مقالته في الرأي الثقافي)؛٣٩ فهدف الكاتب هو التعريف بتيار النسوية الرافضة، وليس بأفكار وإنجازات جميع التيارات النسوية في العالم العربي أوالإسلامي. وما طرح حول الحقل النسوي الإسلامي التأويلي كان كافياً لعقد المقارنات الضرورية مع التيار موضوع الكتاب.

مع ذلك فالكتاب يثير لدى القارئ تساؤلاً حول المنهج التأويلي، من حيث أدواته والمصداقية الدينية لمنهجيته ومرجعياته. وحبذا لو أورد المؤلف أمثلة توضيحية خاصة فيما يتعلق بالآيات الخاصة بالمرأة والإرث والتعدد، إلخ، والتي أشير إليها مراراً في الكتاب؛ فالقضايا الإشكاليّة عُرضت بشكل واف، ولا نجد بالمقابل أمثلة (يأتي الكاتب بها بنفسه أو يقتبسها عن غيره من ذوي الرؤيا التأويلية) تؤول هذه الإشكالات أو تفسر تقنيات عملها، ولو بشكل مقتضب. هذا وللإنصاف يصرح جدعان بأنه وفق عالمة الإجتماع الإيرانية زيبا مير حسيني، « فإن مظاهر عدم المساواة-في مسائل تعدد الزوجات والطلاق والإرث والشهادة- تفقد كل مسوغاتها، لأن هذه الحقوق التي استحوذ عليها الرجال، لم تعط لهم من الله، وإنما من قبل الفقهاء المسلمين في الأعصر الماضية» ٤٠ ولكن يبقى السؤال: إلى أي حد يكتسب مثل هذا التأويل شرعية دينية ليس فقط من الفئات المحافظة بل ومن المستنيرين والمستنيرات ضمن المنتمين إلى التيارات الإسلامية؟

قام جدعان بالتعريف بكاتبات رافضات جمعتهن إغراءات الحرية «خارج المكان»٤١ في عالم الغرب تحت مظلة واحدة. قرأ السيرة الذاتية لكل منهن قراءة معمقة ومرهفة، انتزع منها خيوطاً دالة وربطها بالنتاجات النصية والمحكية لهؤلاء الكاتبات، ليلقي الضوء على دوافع الغضب لديهن، وكيف أنهن عبرن عن هذا الغضب بأسلوب يشبع توقعات الآخر الغربي حول دونية الإسلام والمسلمين، ويضمن للذات الكاتبة موقعاً مرموقاً في الغرب. وفسر المؤلف حالة الغضب تارة وردّها إلى أسبابها – وإن لم يبررها – وأدانها بل وشجبها صراحة تارة أخرى. إلا أنه كان حريصاً كل الحرص على التعريف بهذه النزعة «المسكوت عنها» من النسوية الإسلامية، ليس لـ «نشر دعواها أو الترويج لها،» فذلك على حد قوله:

مضاد كل المضادة لما أذهب إليه – وإنما المقصود قبل كل شئ هو «الفهم» و«التقييم» النقدي، والإبانة عن مواطن الخلل والقصور التي تعتار الصيغة التي جرى تقديم (دين الإسلام) عليها، في مدن الإسلام الخاصة وفي مدينة الإسلام الكونية.٤٢

وهو لم يتردد في كشف الستار عن زيف ووهن بعض الدوافع التي فجرت النزعة الرافضة، ومنها أحداث الحادي عشر من سبتمبر من العام ٢٠٠١، حين زعمت إحداهن أن هذه الأحداث قد وجهت قرارها «العقيدي» النهائي.»٤٣ وهو ما ينم عن سطحية مغرقة، إذ أنى لك

ان تتبنى موقفاً مضاداً للعقيدة لمجرد أن أفراداً ينتسبون لها قاموا بفعل ترفضه العقيدة أساساً؟ بل إن هذا الموقف يعكس فهماً ضحلاً وغير شمولي لأحداث العالم ومحركاته والعلاقات الشائكة التي تحكمه.

ومع هذا يبرر جدعان بأن الاندفاع اللاعقلاني واللسان السليط إنما هو:

تمثيل "لحالة" يتعين النظر إليها والتدقيق فيها من حيث هي "معطى" واقعي له مسوغاته "الواقعية" أو الذاتية التي لا ينفع في أمرها أن نقدم على عملية شجب أو إدانة أو تحريم أو تكفير أو "فتوى بالقتل"...

"فإن من الحكمة أن لا تتم مقاربة هذا النشاط الحيوي بغير المناقشة والتداول العقلي المعرفي، حتى وإن كانت القوى الدافعة لهذه التجليات آتية من "العقل الوجداني" الفالت من عقاله لا من "العقل المعرفي". ٤٤

وقد يتبادر لأذهان البعض بأن «موضوعية» الكاتب وشفافيته في نقل وجهات النظر المختلفة للرافضات دون نقدها مباشرة، أو التصدي لها الواحدة تلو الأخرى، تسامح مبالغ فيه من قبل الكاتب. إن شجب ما تقدمه هؤلاء الكاتبات ضرورة للحفاظ على مصداقية قضايا المرأة في العالم الإسلامي أمام من يشككون أصلاً بأن للمرأة قضية. فالكثيرات منهن قد وصلن إلى درجة من الانسلاخ والحقد والانغماس في أحضان الغرب بحيث أصبح عصياً عليهن أن يقدمن مشروعاً تقدمياً ومتزناً مقبولاً داخل المجتمعات الإسلامية .

لقد نجح مؤلف خارج السرب من خلال نقده للبنى العقلية والفكرية في العالم الإسلامي، من جعل قضية المرأة مؤشراً ومرآة لقضايا نهضوية وأزمات خطابية في العالم الإسلامي. ومن المعروف بأن التيارات النسوية في العالم العربي والإسلامي كانت منذ نشأتها ولا تزال ترتبط ارتباطاً عضوياً بالقضايا السياسية والوطنية والقومية عامة. ولم تكن النسوية تعبر عن ذاتها إلا من خلال ذات الأمة، وتطلعاتها، وشروط نهضتها،بجميع ما فيها من قصور ومعوقات وسلبيات وإيجابيات أيضاً. فالأزمة ليست فقط أزمة خطابات نسوية قد يكون بعضها مغالياً في استفزازه للمشاعر والنيل من المقدسات، وإنما أيضاً أزمة خطابات دينية ونهضوية. ويتساءل الكاتب على سبيل المثال: «تحمل الفضائيات ثلة من «الفتاوى» الصارخة التي تكفي وحدها لأن ترد المسلم العاقل الحكيم إلى هذا السؤال: هل هذا هو حقاً دين الإسلام؟ وهل يمكن لامرئ عاقل أن يظل على إسلامه إن كانت هذه الفتاوى «إسلامية» حقا؟»٤٥ (وأظن أن ذلك ممكن بطبيعة الحال ورهنا بنظرة المسلم إلى إسلامه ومدى حرصه على التمسك بمعتقده والحفاظ على مناعة هذا المعتقد أمام معطليه أو المزاودين عليه.)

لقد عرّف الكتاب بتيار نسوي طالما تم الحديث عنه دون الإلمام بحيثياته تفصيلاً، ولهذا التيار الذي يبدو "ساكناً" في العالم العربي مواليات لا يتجرأن على الإفصاح جهاراً بهذه الموالاة في فضاء بلادهن لأسباب لا تخفى على أحد؛ لذا فإن الحديث عن الرافضة وإبراز خطورة مقولاتهن وأثارها المدمرة على دعم حقوق المرأة في كل من العالمين العربي والإسلامي، من شأنه تحجيم انتشاره والتحذير من تأثيره السلبي في عمليات كسب مزيد من الحقوق لصالح المرأة.

ولقد كشف الكتاب حقيقة مواقف الغربيين من الإسلام والمسلمين في عصر "الإسلاموفوبيا" من خلال احتفائهم المنقطع النظير بالرافضات للإسلام، وهو

ما تؤكده فتنة الغرب بأيان حرسي علي، وحرصه على إظهارها في أكثر محطات التلفزة انتشاراً لأنها الأكثر جرأة على ضرب الإسلام وإهانة رموزه المقدسة، بدليل الفيلم القصير الذي ألفته بعنوان "Submission" حول ما أسمته "ضحايا الإسلام من النساء"، وتظهر فيه عارضات أزياء كُتبت على أقفيتهن الآيات القرآنيّة التي تبرِّر اضطهاد المرأة. وقد لقي الفيلم الذي رعاه معهد المشروع الأميركي ترحيباً من المحافظين الجدد في أميركا، الذين سعدوا بقدوم حرسي إلى الولايات المتحدة، وأتاحوا لها جميع المجالات لتشيع أفكارها الشرسة حول الإسلام والعقيدة. هذا ولقد لقي المخرج فان كوخ مصرعه على أيدي متطرفين مسلمين-كما سبق القول- مما وفر الفرص لأعداء الإسلام لشن حملات شعواء على الإسلام، وتقديمه على أنه خطر على الاستقرار والتقدمية والحرية.

خارج السرب كتاب ممتع في الطرح، يمتلك منهجية سلسة بعيدة عن الالتباس، فبالرغم من عمق الإشكاليات التي يطرحها، وأحياناً الأسى الذي يخلفه في نفس القارئ المسلم الملتزم حين تواجهه جرأة غير مسبوقة في التهجم على العقيدة الإسلامية، وازدراء مقدساتها والإساءة إلى رموزها، فإن القارئ لا يشعر بلحظة ملل أثناء القراءة، بل إنه يتابع بشغف فصول الكتاب الواحد تلو الآخر، وكأنه يقرأ رواية شيقة، لا تنفك تفاجئ قارئها بما هو جديد ومثير ومقلق في كل لحظة من لحظات القراءة.

وفي هذا السياق، يجدر الإشارة بأن استقبالية الكتاب، وكيفية قراءته، وردود الفعل التي قد يثيرها تتنوع بالضرورة باختلاف أنماط القرّاء، وتوجهاتهم، وانتماءاتهم الفكرية والعقدية والوجدانية. لقد كان المؤلف حريصاً على أن لا يكون نهجه في التعريف بالدوافع التي ساهمت في تشكيل وجدان الكاتبات الرافضات دفاعياً تبريرياً مسوغاً لغضبهن، وما ينتج عنه من مفردات؛ الأمر الذي يوضحه بشكل لا يحتمل اللبس في أكثر من موضع من صفحات الكتاب، وعلى نحو تفصيلي في الفصل الأخير المعنون بـ «معركة التنوير». لكن الكتاب بحاجة إلى قارئ ملم بالتاريخ الأوروبي، وبالنصوص المقدسة لديانات أخرى، وعلى دراية بالغرب السياسي في مشروعه الاستعماري وما بعد الاستعماري، وفي صراعاته الإقليمية للحفاظ على مصالحه في العالم الإسلامي. إذ إن قارئاً له أحكام مسبقة ومنحازة وجارفة ضد الإسلام، قد يجره هذا العرض المفصّل لدوافع هؤلاء النسوة الغاضبات وواقع الظلم التي تعيشه المرأة في المجتمعات الإسلامية عموما إلى مفاضلة غير منصفة لصالح الآخر «غير المسلم» وصالح النسوة الرافضات خصوصاً.

وبطبيعة الحال فإن مسؤولية تأويل خارج السرب، وكيفية تلقي القارئ له، وتحديد مسارات ردود الفعل التي يمكن أن يثيرها في الدوائر المختلفة والأمكنة المنتشرة، يكاد أن يكون أمراً خارجاً عن إرادة الكاتب «الحر» وليس من ضمن صلاحياته، لئلا يقع في مصيدة الدكتوتارية الفكرية، خاصة إذا كان الكاتب يتلمس النهج العلمي، والشفافية، وعدم الانحياز، ومناهضة «الفكر المستبد في اختياراته وأبحاثه ودراساته، كما هي الحال عند كاتبنا الدكتور فهمي جدعان. وكما أفادتنا نظريات التلقي والتجارب الشخصية، قد تكون هناك قراءات متنوعة ومختلفة للنص الواحد تتنوع وتختلف بعدد القارءات والقارئين. ولا يضير الكاتب إن اختار مواضيع قد تفتح صندوق باندورا العاصف (Pandora's box)٤٦، إن ارتأى في هذا الفتح وسيلة للتغيير الهادف والبناء.

الهوامش

١- فهمي جدعان، خارج السّرب: بحث في النسويّة الإسلاميّة الرافضة وإغراءات الحريّة، الشبكة العربيّة للأبحاث والنشر، بيروت، ٢٠١٠ . (ص ١٧).A

٢- المرجع نفسه، ص٨٥.

٣- المرجع نفسه، ص ١٧.

٤- المرجع نفسه، ص ١٧-١٨.

٥- المرجع نفسه، ص ٣٧.

٦- تقنية من تقنيات البحث تتوخى الوصول إلى وصف موضوعي منظم لمضمون مادة معينة. تستخدم هذه الطريقة لدراسة السلوك الإنساني، والمواقف والقيم المختلفة.

٧- المرجع نفسه، ص ٥٧.

٨- المرجع نفسه، ص ٦٦.

٩- المرجع نفسه، ص ٦٨.

١٠- المرجع نفسه، ص ٧١.

١١- المرجع نفسه، ص ٨٦.

١٢- المرجع نفسه، ص ٨٧.

١٣- المرجع نفسه، ص ٩٣.AA

١٤- المرجع نفسه، ص ٩٣.

١٥- المرجع نفسه، ص ٩٧.

١٦-المرجع نفسه، ص ٩٧.

١٧- مؤتمر عقد في ألمانيا - هامبورغ، تحت عنوان "الديمقراطية وحرية التعبير" في عام ١٩٩٤.

١٨- يجدر الإشارة هنا إلى أن قيام من يدعون أنفسهم "بالمفكرين الأحرار" بزج اسم الدكتور الراحل نصر حامد أبو زيد مع ثلتهم كان لبساً من طرف هؤلاء المفكرين وليس من طرف الدكتور فهمي جدعان كما ذكر فاروق الوادي في مقالته في جريدة الرأي الأردنية في باب الملحق الثقافي بعنوان "فهمي جدعان ونقد النسويّة الإسلاميّة الرافضة"، والمنشورة في ١٧ أيلول ٢٠١٠. إن الدكتور أبو زيد وكما يشهد نتاجه الفكري عليه ينضوي تحت راية التيار التأويلي وليس تيار الرافضة. وأبو زيد كان قد جاهر في المؤتمر أعلاه حول "الديمقراطية وحرية التعبير" بأنه لا يسعده أن يزج مع تسليمة نسرين في نفس المركب، وبأن منظومته القيمية والفكرية تختلف اختلافاً جذرياً عن منظومتها.

١٩- جدعان، المرجع السابق، ص ١٢٨.

٢٠- المرجع نفسه، ص ١٢٨.

٢١- المرجع نفسه، ص ١٢٩-١٣٠.

٢٢- المرجع نفسه، ص ١٤٤.

٢٣- المرجع نفسه، ص ١٤٦.

٢٤- المرجع نفسه، ص ١٤٧.

٢٥- المرجع نفسه، ص ١٥٩.

٢٦-المرجع نفسه، ص ١٥٩.

٢٧- المرجع نفسه، ص ١٦١.

٢٨- المرجع نفسه، ص ١٦٤.

٢٩- المرجع نفسه، ص ١٦٧.

٣٠- المرجع نفسه، ص ١٦٩.

٣١- المرجع نفسه، ص١٦٩ - ١٧٠.

٣٢-المرجع نفسه، ص ١٨٧.

٣٣- المرجع نفسه، ص ١٨٦.

٣٤- المرجع نفسه، ص ٢٢٣.

٣٥- المرجع نفسه، ص ٢٢٦-٢٢٧.

٣٦- المرجع نفسه، ص ٢٢٨.

٣٧- المرجع نفسه، ص ٢٢٩.

٣٨- المرجع نفسه، ص ٢٣٩.

٣٩- فاروق الوادي، "فهمي جدعان ونقد النسويّة الإسلاميّة الرافضة،" الرأي الأردنية، باب الملحق الثقافي، ١٧ أيلول ٢٠١٠.

٤٠- جدعان، المرجع السابق، ص ٣٨.

٤١- تعبير "خارج المكان" مستوحى من كتاب السيرة الذاتية لإدوارد سعيد بعنوان خارج المكان، ترجمة فواز طرابلسي، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٠.

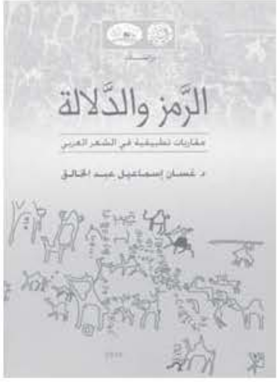
٤٢- جدعان، المرجع السابق، ص ٨٧.

٤٣- المرجع نفسه، ص ٣٩.

٤٤- المرجع نفسه، ص ٩٣-٩٤.

٤٥- المرجع نفسه، ص ٩٦.

٤٦- باندورا في الأسطورة الإغريقية هي المرأة التي بعثها زيوس لمعاقبة بروموثيوس لقاء سرقته للنار (رمز المعرفة في الأسطورة) وحمّلها صندوقا ما إن فتحه الأخير بدافع الفضول وحب المعرفة حتى هبت منه رياح عاتية أصابت البشرية جمعاء.



الرمز والدلالة، مقاربات في الشعر العربي

تأليف: د. غسان إسماعيل عبد الخالق

الناشر: وزارة الثقافة، عمان ٢٠١٠ (إصدارات الزرقاء مدينة الثقافة الأردنية ٢٠١٠)

١١٢ صفحة من القطع الكبير

تصدر الكتاب مفتتح بمقولة "النفري": "أوقفني في الدلالة وقال لي: المعرفة بلاء الخَلقِ، خصوصه وعمومه" ثم جاء إهداء للدكتور هاشم ياغي، وتبعه مقدمة: بين البسيط والمركب.

تناول الكتاب في فصله الأول: "رمز القوس في ثلاث قصائد"، لشعراء عاشوا في العصر الجاهلي: أوس بن حجر، والشماخ، والشنفرى. وفي الفصل الثاني: " رمز الثور في ثلاث قصائد"، لشعراء مخضرمين، وهم: سويد اليشكري، وأبو ذؤيب الهذلي، وعبدة بن الطبيب. وفي الفصل الثالث: "رمز الطلل في ثلاث مراجعات"، مراجعة المستشرق الألماني فالتر براونه، ومراجعة عز الدين إسماعيل، ومراجعة الباحث لرمز الطلل في شعر القتّال الكلابي. وفي الفصل الرابع: "الرمز والأسلوب في أربع قصائد"، دالية دريد بن الصمّة، ولاميّة المتنبي، و(فراقية) ابن زريق البغدادي، وموشّح (جادك الغيث) لابن الخطيب. وفي الفصل الخامس: "الرمز في شعر عبد الرحيم عمر". والفصل السادس: "رمز الذئب عند يوسف عبد العزيز ويوسف أبو لوز.

بندورة الحية

رواية: مخلد بركات

الناشر: دار يافا علمية للنشر والتوزيع، عمان، بدعم من أمانة عمان الكبرى، ٢٠١٠

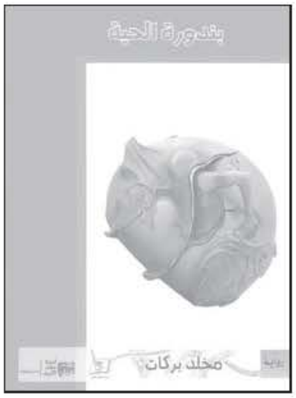
٨٠ صفحة من القطع المتوسط

بدعم من أمانة عمان الكبرى صدرت رواية "بندورة الحية" للقاص والروائي مخلد بركات، وهي (نوفيلا) تحفر عميقاً في ميثولوجيا الريف الأردني، راصدة التفصيلات الأسطورية والفلكلورية في اللاوعي الجمعي لقاطني القرية الأردنية، وأثرها في السلوك والتفكير، بلغة شعرية موحية تعتمد على الترميز والإحالات في فضاء دلالي رحب.

واللافت للنظر في الرواية الاهتمام بالمكان وتفصيلاته ليلعب دور البطولة الحقيقية، بوصفه مكاناً مؤثثاً بالدلالات والمقاربات، وهو مكان طازج، يمور بالحركة والصور البصرية اللافتة.

والرواية تتخذ التناص مع الكتب السماوية معراجاً لها لتقريب المعنى المستتر، وهي تتوشح بالفلكلور الشعبي، من أهازيج وأغان ومأثورات، والكثير من الطقوس الشعبية، في الحصاد والولادة والموت ومزاولة العرافة والشعوذة وإدعاء معرفة الغيب.

كما استخدمت الرواية في بنيتها العامة التقنيات الروائية الحديثة، من مونولوجات داخلية، تيار الوعي، القطع والاسترجاع والحوارات العامية السلسة، التي تعكس مدى الوعي والتثقيف، لدى شخوصها الريفية.





سالم النحاس أديباً وإنساناً

تأليف: د. حسين جمعة

الناشر: دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان ٢٠١٠

٩٦ صفحة من القطع المتوسط

يأتي هذا الكتاب تكريماً للأديب سالم النحاس، الذي بلغ من العمر سبعين عاماً، "أمضاها مكافحاً ومتأملاً في جوهر الإنسان، ومدركات الوجود، ومتحسساً لجراحات الغلابى والمساكين" كما يقول عنه د. حسين جمعة.

وقف الكتاب على تناول النحاس روائياً وقاصاً وشاعراً، وذلك من خلال مقالات قصيرة تحتفي بنتاج النحاس، وقد صدر له رواية بعنوان "أوراق عاقر" عام ١٩٦٨، ورواية "تلك الأعوام" عام ١٩٨١، ورواية الساحات عام ١٩٨٧، ومجموعة قصصية بعنوان "وأنت يا مادبا" عام ١٩٧٩، ومسرحية "الانتخابات" عام ١٩٨١، وديوان شعر بعنوان "أنت بالذات" عام ٢٠٠١. وجمعت أعماله الكاملة في سلسلة "إبداع" من منشورات البنك الأهلي الأردني، صدرت عام ٢٠٠٥.

رحيل امرأة

شعر: ميسون طه النوباني

الناشر: مطبعة السفير، عمان، بدعم من وزارة الثقافة ٢٠١٠

٩٦ صفحة من القطع المتوسط

بدعم من وزارة الثقافة الأردنية في عمان صدر ديوان شعر بعنوان: "رحيل امرأة" للشاعرة ميسون طه النوباني، وقد احتوى الديوان على إحدى وعشرين قصيدة منها: أغنية للبتراء، فجر المدينة، معجزة الطين، في أيلة، حصاة نائمة، وغيرها. ومن أهم ما تميز به ديوان ميسون النوباني احتفاؤه بالمكان المرتبط بأعماق الذات الشاعرة وبالطفولة التي مثلت فردوسها المفقود.

وقد كتب جعفر العقيلي عن الديوان: اكتسبت قصائد ميسون النوباني قدرات فنيةً ودلالية غير خافية، أضفت على نسيج القصيدة فيضاً فريداً منَ الرموز والإشارات والدلالات، التي تشي بذلك العالم الغامض الشفيف، وتكشف عما يمور تحت غطائه من أفكار إنسانية وفلسفية ووجودية، عن طريق الأسطورة ورموزها التي لا تنضب، والتاريخ وحركته التي لا تفتر، مستعينةً بثقافة جليّة وسعة اطلاع واضحة، لتحقيق بناء شعري رمزي يخلّص القصيدة من غنائية فجة، ويحلّق بها في فضاء إنساني رحب.

كما كتب حكمت النوايسة عن "رحيل امرأة": أهمّ ما يميز صوت ميسون النوباني في هذه المجموعة، أنه غير مرتهن لأصوات أخرى، فضلاً عن وقوفه أمام لحظة الكتابة/ البوح ببراءة، ودون اعتساف، كما يقف أمام الموضوع تلك الوقفة، فالقصائد التي هنا قصائد تقصد ما تقوله، ولا تتأول موضوعا للشعر، كما لا تنحت الشعر من اللاشيء، وإنما من "مادة" و "حياة" لكنّها هنا مقدّمة بعين الشاعرة التي تهجس بالكتابة والشعر، بالثقة والقلق، وهما الأساس الذي تتكئ عليه الكتابة الشعرية.



كلمات من الضّفاف..!!

◄ مازن شديد

* زهرة المحبة..

الموسيقى الحلوة.. تقتحم القلب مباشرة..

والكلمة الجميلة.. تتحوّل إلى زهرة رائعة الجمال..

لو أننا لاحظنا جيداً ارتفاع عدد دقات القلب.. عندما نلتقي بكلمة حب.. من مَن نُحب.. سنكتشف أن الدقات تعزف لحنا....!

ولكن.. كيف نحتفظ لأنفسنا بحالة الانسجام الإنساني هذه..؟

إن ذلك يبدأ بنظرة شاملة لحياتنا ..

إننا لا نستطيع أن نصل إلى أعلى الجبل لنلتقي بزهرة المحبة.. ونحن نعمل كل يوم ضدّ الآخرين.. ولصالح أنفسنا فقط..

هل يمكن أن نرسم لأنفسنا انسجاما يوميا مع ما نفعل..؟

هل يمكن أن تختفي منا مرارة عدم الثقة.. في أن أعماق الإنسان تحتوي الكنز والموهبة.. كنز القدرة على العطاء في الحب والعمل.. وموهبة السرور والفرح عندما نتقن كل ما نفعل...؟

بالتأكيد.. ستكون الدنيا غير الدنيا.. وسيكون وجه الحب على ملامح كل منا.. وسنصعد جميعاً إلى أعلى الجبل.. لنلتقي بزهرة المحبة..!!

* عندما يولد ينبوع...

الزمن يدور.. دولاب يدور.. والدم في العروق يدور حول الجسد.. ينطلق ثم يعود إلى حيث بدأ.. ثم ينطلق..

يخيل إلي.. أن قصة الحياة .. قصة الوجود.. تتمثل في ذات كل واحد منا..

الحياة بكل ما في أحشائها من صخب وتناقض وضجيج..

لكن.. عندما تمتلئ النفس فراغاً.. وتتململ ضجراً.. عندها تجمد الحياة.. كل شيء يتوقف.. حتى الزمن الدائر يغدو عبئا ثقيلاً.. وكل ثانية من ثوانيه.. تتحول إلى إبرة تنغرس في مسامات الجسد..

الفراغ والضجر يصلبان الإنسان.. يحولانه إلى تراب ليس فيه روح..!!

لكن.. عندما يولد ينبوع ما في أعماقنا.. فإن حدائق الخير والمحبة المطمورة داخلنا.. تعود من جديد. خيّرة بخيراتها.. فتزهر النفس.. ويتنفس القلب.. بكل ما في شرايينه من دم.. وتنبعث الحياة دفّاقة صاخبة.. فيها دفء ومحبة وسلام..

وترتفع الأيدي المحبة نظيفة بيضاء.. ملوّحة بالمحبة واللقاء..!!

◄ شاعر من الأردن.